LUIZ EDUARDO NEVES PERET

DO ARMÁRIO À TELA GLOBAL:
A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA HOMOSSEXUALIDADE
NA TELENOVELA BRASILEIRA

UERJ/FCS/PPGC

Rio de Janeiro

2005

DO ARMÁRIO À TELA GLOBAL:
A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA HOMOSSEXUALIDADE
NA TELENOVELA BRASILEIRA

LUIZ EDUARDO NEVES PERET

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador:
Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas

Rio de Janeiro

2005

PERET, Luiz Eduardo N.

Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira / Luiz Eduardo Neves Peret. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

246 p.

Dissertação de Mestrado.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social, 2005.

1. Representações Sociais 2. Televisão 3. Telenovela 4. Homossexualidade

FOLHA DE EXAME

DO ARMÁRIO À TELA GLOBAL:
A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA HOMOSSEXUALIDADE
NA TELENOVELA BRASILEIRA

Dissertação submetida ao corpo docente da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas – Orientador
Professor Adjunto FCS/UERJ

_____

Prof. Dr. Fernando Antônio Resende
Professor Titular PUC-RJ

_____

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves
Professor Adjunto FCS/UERJ

Rio de Janeiro, / /2005

Dedico essa dissertação à minha família, pelo apoio moral que sempre dedicaram a todas as minhas iniciativas acadêmicas e profissionais; a meus amigos do Grupo Arco-Íris de Conscientização Homossexual, pelo incentivo manifestado desde quando esse projeto era apenas uma idéia; e, em especial, ao meu grande amigo Julio César Martins, cujo amor pela telenovela brasileira serviu-me de inspiração em todos os momentos, principalmente nos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

A meu pai Oxalá e minha mãe Oxum, por iluminarem meu caminho. Axé!

Ao Professor Ricardo Ferreira Freitas, meu orientador e amigo, pela paciência com meus atrasos e sumiços, pelas críticas sempre construtivas e pelos conselhos na hora certa. Sua presença marcante, mesmo nos momentos de maior distância, certamente é um dos fatores decisivos na construção do meu futuro acadêmico.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, pelo carinho, excelência acadêmica e disposição para dirimir dúvidas e refletir sobre minhas questões e propostas. Em especial, ao Professor Carlos Alexandre de Carvalho Moreno – foi ótimo tanto ser seu aluno quanto trabalhar sob sua coordenação – e também ao Professor Hugo Lovisolo, cujas aulas de Metodologia de Pesquisa (e técnicas de desconstrução das hipóteses e defesas de seus alunos) contribuíram substancialmente para o refinamento de nossos projetos.

Aos meus colegas e amigos do Mestrado, pelas acaloradas discussões acadêmicas e memoráveis farras nas sessões de cinema no *home theater* do Laranjo.

Aos funcionários do PPGC, em especial à querida Ana Paula Tabagiba – nosso anjo da guarda – pelas dicas e mensagens que sempre nos alertavam sobre nossos prazos e outros detalhes da eterna burocracia acadêmica.

À equipe do Laboratório de Pesquisa Mercadológica e de Opinião Pública da Faculdade de Comunicação Social (LPO) da UERJ, na pessoa de sua coordenadora adjunta, minha estimada colega de Mestrado e amiga Janete Oliveira, cujo apoio operacional e estratégico foi primordial para meu trabalho.

Igualmente, à equipe do Núcleo de Pesquisa em Telenovela da Escola de Comunicação e Artes (NPTN-ECA) da USP, pelo pronto atendimento às minhas necessidades de material, acervo, equipamento e referências.

Aos organizadores e colaboradores do website *Teledramaturgia*, que tomaram para si o trabalho heróico de catalogar e comentar o máximo possível de novelas e minisséries de todas as emissoras brasileiras, desde o início da história da televisão no país.

Finalmente, aos meus amigos muito especiais, que sempre ofereceram seu apoio e incentivo, principalmente nos momentos de solidão a que todo pesquisador está sujeito: Adriana Rodrigues, Bruno Valentim, Carla Alves, Eneida Leão, Fábio Iglesias, Floriano Nogueira, Milton Pita e Sandro Mathias.

"Mais uma vez, como afirmou Benjamin a propósito da fotografia, os mandarins da Cultura continuarão a se perguntar se a televisão pode ser considerada como cultura enquanto – gostemos ou não, para bem ou para mal – é a própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução".

– Jesús Martin-Barbero

RESUMO

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas. Rio de Janeiro: UERJ/FCS, 2005. 278 p. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social).

A presente dissertação tem como objetivo identificar e estudar a representação social da homossexualidade, como forma de identidade social, na telenovela brasileira, a partir da construção de uma metodologia de seleção e análise de elementos audiovisuais existentes nesse tipo de produção da teledramaturgia. Partimos de conceitos relativos à telenovela no contexto da comunicação de massa e discussões acerca da formação de identidades sociais de sexualidade e gênero na contemporaneidade, para refletir sobre como a telenovela apresenta – e representa – esse tipo de discurso social.

O tema da homossexualidade, em suas várias nuances, é identificado em um total de 39 telenovelas da Rede Globo de Televisão, no período de 1974 a 2005. Entre elas, destacamos *Mulheres apaixonadas* (2003) como caso para estudo, referente às personagens *Clara* e *Rafaela*. A partir da identificação e análise de elementos audiovisuais repetidos e enfatizados nessa produção, pudemos elaborar dois formulários para pesquisa de recepção de conteúdo com um grupo focal, formado por adolescentes estudantes do Nível Médio de uma escola da Cidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The following dissertation intends to identify and analyze the social representation of homosexuality as a means of social identity in the Brazilian *telenovela* genre, beginning with the development of a methodological model for selection and analysis of recurrent audiovisual elements in this type of teledramaturgic production. Coming from concepts relative to the *telenovela* in the mass media context, and discussions on the formation of social identities of sexuality and genre, we present a reflection on how the *telenovela* presents – and represents – this particular type of social behavior.

The theme of homosexuality, in its several nuances, was successfully identified in 39 *telenovelas* broadcasted by Rede Globo de Televisão, from 1974 to 2005. Among these, we selected *Mulheres apaixonadas* (Women in love) (2003) as our case for study, referring to the characters *Clara* and *Rafaela*. From the identification and analysis of recurrent audiovisual elements present in this production, we were able to produce two research forms, in order to apply a reception verification study in a focal group, formed by teenagers attending the second year of High School in Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

Introdução 11
Capítulo I – Metodologia e revisão bibliográfica 18
1.1. Formulação do modelo geral de análise 19
1.2. Estrutura geral do protocolo 22
1.3. Revisão bibliográfica das etapas da pesquisa 23
Capítulo II – A telenovela no contexto da cultura de massa 28
2.1. A teleficcionalidade e seus desdobramentos 33
2.2. Do século XIX ao século XXI: A história da trama seriada 38
Capítulo III – Identidade, sexualidade e gênero 43
3.1. A identidade cultural no mundo contemporâneo 43
3.2. Sexualidade e gênero como identidades sociais 49
3.3. Homossexualismo, homossexualidade, homossociabilidade 51
3.4. A homossexualidade no contexto cultural e histórico 55
3.5. Gueto e comunidade: isolamento e sociabilidade 59
3.6. O retrato teledramatúrgico da homossexualidade 61
3.7. O "respeito" ao preconceito e a educação para a sexualidade 63
Capítulo IV – Contextualização histórica da telenovela brasileira 66
4.1. Modelo preliminar de análise e seleção 67
4.2. O início da trama: as primeiras telenovelas 71
4.3. A industrialização: os anos 60 73
4.4. A ascensão da Rede Globo e a concorrência 75
Capítulo V – Telenovela e homossexualidade no Brasil: um panorama histórico em desenvolvimento 78
5.1. O brilhantismo diante da Censura: os anos 70 78
5.2. A perplexidade e o bloqueio criativo: os anos 80 83
5.3. Altos e baixos na guerra da audiência: os anos 90 91
5.4. Um novo século: 2001 a 2005 99
Capítulo VI – *Mulheres Apaixonadas*: análise de conteúdo 105
6.1. A telenovela como lugar antropológico 105
6.2. A telenovela como texto 107
6.3. Delimitação do objeto de estudo: Mulheres apaixonadas 110
6.4. Processo de seleção de elementos 112
6.5. Análise dos trechos selecionados 114
6.6. Observações adicionais 152
Capítulo VII - *Mulheres Apaixonadas*: Análise de recepção 153
7.1. Representações sociais, mediação e recepção 153
7.2. Protocolo da análise e grupo focal 156
7.3. Relação dos termos selecionados (formulário 2) 159
7.4. Clara – menina-mulher apaixonada por outra mulher 161
7.5. Rafaela – a paciência vitoriosa 164
7.6.1. A família ausente de Rafaela 168
7.7. Clara e Rafaela – meninas apaixonadas ou ícones militantes? 169
7.8. Margareth – de mãe sofredora a megera intolerante 173
7.9. Paulinha – a vilã inconseqüente 177
7.10. Observações adicionais 180
Conclusão 181
Referências Bibliográficas 187
Anexo I 195
Anexo II 203
Anexo III 225
Anexo IV 228
Anexo V 246

Introdução

A trajetória de uma pesquisa, independente de sua área de conhecimento, mostra uma curiosa semelhança com o enredo de uma telenovela – e isso não é verdade, apenas, porque o texto final será dividido em capítulos. A pesquisa é fundamentada em uma complexa trama de inspiração, metodologias, procedimentos, tentativas, erros, novas tentativas, adaptações e mudanças das mais diversas ordens. A vida do pesquisador torna-se, em grande parte, controlada pelo processo em constante desenvolvimento – tal e qual a vida dos personagens, que só existem enquanto há uma história a ser contada.

Amizades, sociedades profissionais, interações em grupos e associações – e até relacionamentos amorosos – que eram consideradas como elementos sólidos, se desfazem como poeira diante da inexorável compreensão – ou da falta dela – de que a vida social do pesquisador sofrerá entraves e obstáculos de tempo, espaço, recursos financeiros e materiais, até o fim do seu trabalho e mais além. Por outro lado, novas parcerias se formam, novas amizades são forjadas no espírito do companheirismo e da solidariedade, tanto técnica e acadêmica quanto social.

A semelhança com a telenovela não pára aí. Contratempos que deveriam ser quase insignificantes se transformam em desastres absolutos, muitas vezes com baixas. Coincidências estarrecedoras acontecem – para o bem ou para o mal. Dois professores convidados a compor a banca examinadora precisam se ausentar do país. Um livro raro e crucial à pesquisa é encontrado em uma estante empoeirada. Uma greve súbita fecha bibliotecas, impede a liberação de documentos importantes e atrasa todo o trabalho. Um amigo que repentinamente precisa de sua ajuda – e mora perto de um centro de excelência acadêmica, em uma cidade distante – resolve financiar sua viagem. Um HD velho, um CD-ROM arranhado e um e-mail contaminado quase arruínam mais da metade dos dados coletados. Um núcleo de pesquisa recebe a doação de um acervo audiovisual que é essencial para o trabalho. Essa é uma novela na qual todo pesquisador está sujeito a se tornar um personagem.

A presente dissertação é mais que um tributo à telenovela brasileira e aos estudos de gênero e dos movimentos sociais. Ela é resultado de um processo longo, cheio de altos e baixos, carregado de afetos e decepções, que em muito contribuíram para nosso amadurecimento. Ao chegarmos ao término de cada etapa, entendemos que o caminho pode

ser considerado mais importante do que o resultado final e que nossos esforços devem seguir no sentido de criar um todo maior do que a soma de suas partes. Essa, também, parece ser uma das finalidades do folhetim eletrônico que se convencionou chamar de telenovela: despertar reações, criar identidades, provocar discussões, concordâncias, discordâncias, consensos e opiniões desafiadoras. Procuramos mostrar, seguindo modestamente os passos dos pesquisadores que nos antecederam, que a telenovela pode ser usada para gerar representações úteis para os movimentos sociais, para o debate sobre a vida em sociedade e para a própria convivência prática do dia-a-dia.

O texto que se apresenta nos capítulos a seguir tenta seguir uma ordem de referências, a qual se instaura a partir de uma lógica de apresentação dos assuntos e procedimentos consultados, levantados e desenvolvidos ao longo da pesquisa e mesmo antes, ainda na fase da inspiração inicial. Tal como muitas telenovelas, a pesquisa é uma obra "aberta", sujeita a transformações e desvios de percurso, com a valorização de itens e aspectos anteriormente considerados menores ou até ignorados, em detrimento de outros elementos, que originalmente poderiam ter sido fundamentais para o trabalho, mas agora são letra morta. Ainda em comparação com a telenovela, as respostas do "público" – expressas na forma das colocações do orientador e opiniões de professores e colegas – são de extrema importância para determinar os rumos da complexa trama acadêmico-científica que se desenrola diante do pesquisador.

Todo trabalho de pesquisa tem início na inspiração. Em nosso caso, ela surgiu da proposta de participação no processo criativo de uma futura sinopse de telenovela, pouco depois do término da graduação em Jornalismo. A idéia de entrar em um terreno ainda novo e desconhecido para nós – o universo criativo da teledramaturgia, com todas as suas nuances e adaptações às diversas respostas possíveis, tanto dos produtores quanto do público – nos fascinou bastante. Nem tanto pelo enredo oferecido, quanto pelas inúmeras possibilidades, estudos e conhecimentos que esse campo pode abrir. A proposta, ainda embrionária, foi deixada de lado por um breve período, porém a vontade de explorar essa verdadeira fábrica de representações e fantasias permaneceu viva, à espera da oportunidade de desenvolvimento.

A pesquisa foi planejada, refeita, enfrentou resistências, processos de sistemática desconstrução e manifestações de estranheza. Nossas razões foram questionadas e reavaliadas, tanto por nós mesmos quanto por nossos pares. O trabalho se enriqueceu em detalhes e ganhou corpo, até atingir a massa crítica necessária à construção do texto que se apresenta nas páginas seguintes. Mas, como toda pesquisa deve ser, isso não termina aqui; esperamos e desejamos que o tema central, suas vertentes e seus caminhos sejam vistos por

outros estudiosos como um território aberto, pronto a novas explorações. Aprendemos, no estudo das metodologias, que uma pesquisa capaz de responder a todas as suas perguntas é árida e sem vida, mas quando esse mesmo trabalho abre mais caminhos do que encerra, lança mais perguntas do que responde, tem vida própria e transcende seu autor original.

O tema escolhido tem suas raízes em dois locais específicos: nosso crescente interesse pela telenovela brasileira e a experiência pessoal como militante pelas causas sociais, em especial pela visibilidade das minorias sexuais – *gays*, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros – desde meados dos anos 80. A pesquisa foi adaptada para se adequar às maiores ou menores possibilidades de acesso a acervos de material audiovisual, outras análises e fontes bibliográficas, enquanto o tema permaneceu inalterado.

Procuramos apresentar um panorama da produção teledramatúrgica brasileira, desde os primórdios da telenovela nos anos 70 até 2005 – ano de encerramento dessa etapa do trabalho – no que se refere à representação social das minorias sexuais. Simultaneamente, buscamos desenvolver um protocolo metodológico que nos permitisse identificar determinados elementos constitutivos das representações sociais, na relação entre personagens homossexuais com a sociedade e personagens heterossexuais à sua volta. Tentamos avaliar, a partir daí, a empatia entre a personagem e o público telespectador e as respostas dessa audiência, sejam elas positivas, negativas ou indiferentes.

A justificativa para a presente pesquisa se apresentou por meio de um sentimento de desconforto que sentimos ao observarmos trabalhos publicados em vertentes diversas. Chamaram-nos a atenção, em particular, duas obras que acreditamos terem sido nossa principal fonte de inspiração original: *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000), tese de doutorado do professor Joel Zito Araújo e *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001), dissertação de mestrado do professor Antonio Moreno. Os dois autores falam de mídia, cultura de massa e das representações sociais de minorias específicas, de forma primorosa e detalhada; ambos usam metodologias próprias de análise para demonstrar suas hipóteses; e, especialmente, os dois fazem longas relações, cronologicamente organizadas, das produções que, ao longo da história brasileira, exibiram personagens das minorias estudadas.

Tal riqueza de detalhamento e determinação fez vibrar o acorde etéreo da musa do conhecimento e nos colocou no caminho através da pergunta mais primária: "*Por que não encontramos um trabalho de pesquisa, que referencie e analise a representação social da minoria estudada por Moreno* (os homossexuais em geral) *na mídia escolhida por Araújo*

(televisão e mais, especificamente, telenovela)?" Essa questão foi o ponto de partida da iniciativa de coletar dados e listar cronologicamente as telenovelas brasileiras.

Nossa curiosidade provou ser bem fundamentada: em cerca de trinta anos, só a Rede Globo de Televisão – universo maior de análise de onde extraímos o *corpus* da pesquisa – produziu quase quarenta telenovelas com representações de sexualidades minoritárias, fossem evidentes ou dissimuladas, com finais felizes, incertos ou mesmo destrutivos. Sentimos a necessidade de catalogar títulos e datas, de relacionar essas produções e dar-lhes algum sentido, ou pelo menos verificar porque elas existiam, o que as justificava. Estudamos enredos, sinopses, entrevistas, bibliografias especializadas, científicas ou não, em busca de referências, respostas, alguma coisa que satisfizesse nossa pergunta primária e a respondesse: "*Agora há uma pesquisa sobre o tema. Outras poderão vir, o caminho está aberto*". Humildemente apelamos a outros, para que se juntem a nós nessa jornada de conhecimento histórico, cultural e científico, que pode oferecer desdobramentos em vários sentidos.

Uma vez descoberto o rico filão das telenovelas que continham personagens homossexuais, percebemos a necessidade de consolidar nosso trabalho através de outro desenvolvimento, mais profundo e detalhado. Novamente recorremos a autores especializados no estudo das representações sociais e, especificamente, da telenovela brasileira. Pudemos observar a veracidade do postulado do professor Celso Sá (1998), segundo o qual, o estudo das representações sociais permite uma variada gama de propostas metodológicas para análises concentradas de determinada característica ou efeito. Vimos que algumas das metodologias consultadas se prestavam a pesquisas bastante profundas sobre as relações entre a mídia televisiva e seu público, ou acerca da recepção e receptividade do mesmo.

A verificação de diferentes protocolos nos levou ao desenvolvimento de um modelo próprio, simplificado e que se adequava aos objetivos da pesquisa em tela. Conforme observamos, esse modelo pode ser expandido e adaptado, caso haja necessidade de uma análise mais detalhada da recepção e das relações de empatia com a audiência.

Após dois anos de trabalho, em que vivemos nossa própria novela, cheia de aventuras e desventuras, apresentamos a dissertação a seguir como nossa forma de prestar tributo e homenagem a diversos personagens que marcaram maior ou menos presença, trouxeram risos e lágrimas, criaram respostas positivas e negativas, causaram polêmica e antipatia ou atraíram torcidas pelo seu final feliz. Registramos sua existência; apenas isso, para uma personagem fictícia, já significa *viver novamente*; é no espaço da memória que a fantasia se firma e se mantém viva. Com esse espírito e essa mentalidade, passamos à descrição de nosso trabalho.

O **Capítulo I** apresenta a construção metodológica e uma rápida descrição de como usamos nossas fontes bibliográficas. Decidimos mostrar, nessa primeira seção do texto, apenas o modelo geral da análise e suas etapas principais, deixando os detalhes de cada fase do processo para o respectivo capítulo. Acreditamos que, assim, explicaremos melhor tanto as nossas razões para a escolha de determinado procedimento em vez de outros, quanto os passos que constituíram a metodologia aplicada.

No **Capítulo II**, fazemos uma breve exposição dos estudos sobre a indústria cultural, a mídia e a telenovela, os quais fundamentaram nossa análise. Lembramos que, originalmente, tínhamos uma visão um pouco negativa – talvez até *apocalíptica* – sobre a influência que a telenovela poderia ter sobre a massa popular, em seu jogo de representações e sua eterna busca de empatia através da disseminação de conceitos do senso comum, com alguns toques de inovação e modernidade, mas quase sempre mantendo um *status quo* cheio de pensamentos retrógrados. Ao estudarmos mais detidamente a bibliografia específica sobre o assunto, essa visão caiu por terra e hoje nos consideramos defensores daqueles que procuram novas perspectivas e reconhecem a importância da televisão na formação de identidades sociais e culturais.

Cabe ressaltar que a presente pesquisa não tem a intenção de levantar bandeiras ou expor negativamente as posições de analistas e críticos. Preferimos, por isso, apenas nos concentrar naqueles autores que defendem a pesquisa da mídia, da televisão e da telenovela como uma forma de analisar mais profundamente a vida, a cultura e a sociedade na contemporaneidade.

No **Capítulo III**, estudamos alguns mecanismos históricos que levaram à formação da identidade cultural na contemporaneidade, em especial os processos de formação de um discurso social da sexualidade. A partir daí, procuramos limitar nosso ponto de vista à questão da sexualidade minoritária face às relações sociais na história mundial e nacional. Acreditamos ser importante incluir alguns dados sobre os estudos realizados acerca da identidade homossexual ao longo das últimas décadas. Também explicamos um pouco sobre a evolução das percepções sociais da homossexualidade, através das diferentes formas como ela tem sido nomeada e referida através dos anos. Passamos à formação de um *retrato teledramatúrgico* da homossexualidade, que nos ajudará a compreender melhor as análises que virão nos capítulos subseqüentes. Finalizamos com uma breve inferência sobre a Educação Sexual e dos desafios para o presente e futuro.

No **Capítulo IV**, apresentamos nosso modelo preliminar de análise para a primeira parte do trabalho: a contextualização histórica das telenovelas brasileiras da Rede Globo de

Televisão que exibiram personagens com características sociais de homossexualidade. Também comentamos sobre o surgimento da telenovela no Brasil e seus desdobramentos iniciais. Aproveitamos para delimitar nosso campo de análise e explicar as razões que nos levaram a selecionar a Rede Globo em detrimento das concorrentes. Acrescentamos, ainda, como forma de homenagem, alguns destaques dessas emissoras ao longo da história – cremos ser interessante, em uma oportunidade futura, expandir o trabalho de catalogação e incluí-las.

No **Capítulo V**, organizamos um panorama dividido por década e comentado das telenovelas escolhidas, contendo algumas referências históricas que podem facilitar a compreensão de determinadas mudanças nos enredos de algumas produções. Concentramos nosso foco, especialmente, nas questões relativas à Censura Federal e à reação do público a alguns personagens e situações. Finalizamos com as telenovelas mais recentes do século XXI.

Note-se que, enquanto nossa pesquisa era finalizada, a Rede Globo lançou mais uma telenovela – *A lua me disse* – com personagens homossexuais, a qual não foi incluída. Nosso recorte analítico e o escopo do presente trabalho nos levaram a optar pela sua não inclusão, correndo o risco de apresentar um panorama incompleto. Preferimos tal postura ao risco, ainda maior, de comentarmos a representação social gerada a partir das personagens, sem que as mesmas estivessem plenamente consolidadas na trama. Pudemos observar, ao longo da história da telenovela, que algumas personagens, consideradas positivamente pelo autor e diretores, receberam críticas negativas, pressões da Censura e/ou criaram uma antipatia por parte do público; isso levou a mudanças radicais no enredo e até à eliminação completa, senão das personagens, pelo menos das alusões à homossexualidade.

No **Capítulo VI**, temos a primeira parte de nossa análise específica, sobre a telenovela escolhida como *corpus* estrito – *Mulheres apaixonadas* (2003). Essa etapa se conjuga em um processo de seleção e isolamento de termos, expressões e conceitos, repetidos e/ou enfatizados ao longo dos trechos transcritos da telenovela. Ao longo da exibição da amostra, comentamos e contextualizamos as cenas em relação à produção como um todo, para facilitar o entendimento de nossa perspectiva da análise de conteúdo da produção teledramatúrgica. Nossos comentários e observações servirão a um estudo comparativo com as respostas obtidas no estudo da recepção, feito a seguir.

No **Capítulo VII**, completamos nossa proposta de pesquisa, com a apresentação das respostas dos formulários distribuídos a um grupo focal de estudantes secundaristas da Cidade do Rio de Janeiro. Procuramos explicar nossa interpretação dos resultados a partir de elementos discutidos anteriormente, sempre relacionando as respostas entre si do ponto de vista da subjetividade dos participantes. Dessa forma, tentamos chegar a um *retrato*

teledramatúrgico da homossexualidade a partir das personagens estudadas e suas relações, tanto entre elas quanto com as personagens heterossexuais. Discutimos a forma como as representações sociais atuam no processo de formação das opiniões e sentimentos, positivos e negativos, dos sujeitos entrevistados sobre os temas abordados, como homossexualidade, preconceito e intolerância.

A **Conclusão** se remete aos resultados finais das duas análises, estabelecendo premissas que nos ajudem a compreender melhor a relação entre as representações sociais, a formação de opiniões e imaginários, a geração de sentimentos de empatia e a atração da audiência pela telenovela. Abrimos, também, um espectro de possibilidades de análise para o futuro, no sentido de aprofundar a temática, que acreditamos ser de grande importância para o entendimento da mídia e das identidades sociais.

Os anexos conjugam o material de análise coletado para as diferentes fases do trabalho: o **Anexo I** contém as fichas técnicas simplificadas das telenovelas que nossa pesquisa identificou no panorama apresentado no capítulo V. Incluímos dados gerais e um breve comentário sobre as características encontradas. O **Anexo II** traz a transcrição dos trechos extraídos dos capítulos da telenovela *Mulheres apaixonadas*, os quais serviram de base para a análise de conteúdo e fonte de termos e expressões utilizados no segundo formulário da pesquisa de subjetividade. O **Anexo III** contém o modelo de formulário entregue aos sujeitos para preenchimento após a exibição do vídeo editado da telenovela. O **Anexo IV** contém as respostas concisas dos formulários 1 e 2, ordenadas pela numeração referente aos entrevistados. O **Anexo V** traz cópias dos próprios formulários individuais preenchidos pelos sujeitos participantes.

Capítulo I – Metodologia e revisão bibliográfica

> "A passagem da apreensão intuitiva da existência de um fenômeno para a prática da sua investigação envolve uma transformação".
>
> (Celso Sá)

Toda pesquisa, acreditamos, é um processo em constante construção e renovação. Modelos metodológicos, tanto os já consagrados quanto os novos e experimentais, devem ser estudados, adaptados, descartados quando for necessário, reutilizados se a oportunidade se fizer presente e refinados o tempo todo. A cada nova etapa, dados coletados precisam ser revistos, hipóteses e premissas anteriormente estabelecidas devem ser reconsideradas – ou desconsideradas – e novas descobertas (ou mesmo novos pontos de vista sobre informações já conhecidas) são pontos de partida para outros movimentos, outras direções e sentidos.

A pesquisa pode ser comparada a uma criatura viva, que demanda constante atenção desde a fase de pré-concepção – a elaboração do projeto inicial – antes mesmo de passar pelo estágio embrionário – a determinação de pressupostos e metodologias para sua fundamentação. Seu "nascimento" propriamente dito – a sua primeira defesa perante o colegiado apropriado, seja diante de uma banca de qualificação ou em um seminário preliminar – é assistido por colegas e tutores da área acadêmica. Daí por diante, a "criatura" entra em vários ciclos de desenvolvimento, onde se reconheçam quais os melhores parâmetros para que ela cresça e alcance os seus objetivos – sua apresentação e defesa ao final do período estabelecido – e tenha a capacidade de se reproduzir e deixar marcas para o futuro – através da publicação de artigos, capítulos e livros – além de servir de inspiração e fonte para outras pesquisas – criaturas – semelhantes.

Ao longo do tempo em que trabalhamos, percebemos que a metáfora da criatura é acertada sob mais de um ponto de vista. Precisamos estar constantemente de vigia para capturarmos as possibilidades de "alimentação" surgidas – métodos e fontes de coleta de dados – que permitam o pleno crescimento da pesquisa, descartando aquelas que terminam em becos sem saída e aprendendo com nossos equívocos. Devemos estar sempre prontos a nos adaptar a novas situações e condições, buscando a todo momento saídas mesmo quando os problemas não apareceram. É preciso prever dificuldades, orçar custos e verificar a disponibilidade de produtos e serviços que podem ser essenciais para as modalidades de análise escolhidas.

A presente dissertação é fruto de um caminho longo e tortuoso onde, por mais de uma vez, foi necessário fazer desvios e abandonar algumas propostas iniciais. Limitações orçamentárias, a escassez de acervos de pesquisa acessíveis e alguns entraves de ordem administrativa e burocrática nos obrigaram a reduzir o escopo do trabalho e adaptar constantemente os procedimentos adotados. Algumas agradáveis surpresas permitiram a retomada, senão de todos, pelo menos de alguns caminhos que já considerávamos abandonados, mesmo que isso implicasse atrasos na elaboração do produto final. Acreditamos ter tomado as decisões mais adequadas quando resolvemos por cada desvio e cada recomeço.

Em primeiro lugar, faz-se necessário estabelecer os objetivos da pesquisa, do ponto de vista da escolha das premissas fundamentais e dos processos metodológicos nos quais baseamos toda a captação e análise de dados. No início, tínhamos clareza da primeira parte do projeto, que era de apresentar um panorama, cronologicamente organizado, das telenovelas brasileiras em que a homossexualidade era retratada, comentando a forma como tal representação se dava. Mais tarde, tornou-se possível aprofundar a questão no sentido de selecionar uma telenovela específica e usá-la como base para uma análise textual e de recepção, que pudesse nos ajudar a determinar seus elementos de representação social.

Enquanto o trabalho prosseguia, percebemos a necessidade de expandir nossos horizontes, revendo protocolos metodológicos usados em outras pesquisas para adaptá-los às nossas condições e objetivos de trabalho. Consideramos nosso próprio modelo de análise como um híbrido parcial de quatro outros modelos, desenvolvidos por diferentes pesquisadores e equipes no intuito de obter informações diversas das que buscávamos. Esperamos ter conseguido elaborar um protocolo experimental viável, que ainda pode ser muito melhorado e refinado para futuras pesquisas.

1.1. Formulação do modelo geral de análise

A estrutura da pesquisa em tela pode ser dividida em etapas de criação e etapas de realização. As etapas de criação determinam o corpo e volume imaginados inicialmente e as etapas de realização têm um caráter prático, são o espaço onde a experimentação valida (ou reformula) as premissas e formulações da criação. Temos as seguintes etapas imaginadas para a criação do trabalho:

A primeira é a tomada da decisão primordial: *o que realmente queremos estudar?* Nossa resposta é: as manifestações de representação social da homossexualidade na mídia

televisiva brasileira, especificamente na telenovela. A partir daí, vislumbramos dois caminhos a seguir: a consolidação de um panorama historicamente organizado das telenovelas que apresentam esse tipo de manifestação e a análise de um ou mais casos específicos, em busca de aspectos específicos da representação social da homossexualidade.

Passamos, então, à determinação das áreas de conhecimento às quais recorreremos para fundamentar teoricamente e metodologicamente nosso projeto. Identificamos três conceitos, ou elementos-chave, para centralizar nossas buscas: *representações sociais*, *telenovela* (desde suas origens, que envolvem a cultura de massa e a televisão) e *identidade homossexual* (que, em nosso trabalho, se desdobra a partir da identidade cultural e de gênero). Todos os três são complexos e vêm sendo estudados sob pontos de vista diversos.

Além disso, ao procurarmos ferramentas metodológicas que amparassem outras pesquisas sobre esses temas, encontramos uma variedade de estilos e processos, resolvendo optar pela análise da telenovela a partir do seu *texto* (entendido aqui como um "tecido complexo de mediações", conceito que será explicado mais tarde) e pelo estudo da recepção de trechos selecionados de uma telenovela escolhida do *corpus* geral de análise. Nos capítulos IV, VI e VII, exploraremos mais profundamente as etapas do processo e os conceitos teóricos que as fundamentaram. Por ora, vamos nos limitar a uma visão geral das etapas de realização a partir da descrição do esquema de análise.

Nosso modelo se baseou em elementos de outros protocolos de análise, a partir da observação de seu funcionamento e do reconhecimento da possibilidade de se adaptar os mesmos à nossa pesquisa. Registramos um profundo agradecimento aos esforços dos pesquisadores que continuam não apenas a buscar respostas, mas também e principalmente a formular novas perguntas.

Do trabalho de Sandra Jovichelovitch, *Representações sociais e esfera pública* (2000), extraímos os elementos constitutivos da representação social, que servem de parâmetros de verificação, bem como alguns princípios norteadores da prática de coleta de dados. A autora define claramente uma série de relações sobre as representações sociais, os indivíduos, a esfera pública e as relações do cotidiano.

Nossa coleta inicial de dados para a construção do *corpus* primário de análise – o universo de telenovelas que apresentam alguma representação da homossexualidade – tangenciou o método usado por Antonio Moreno para identificar manifestações similares no cinema, descrito em *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001). Ele utiliza um modelo simplificado de base semiótica para distinguir elementos do gestual e subgestual – inclusive a entonação vocal, a postura, a movimentação, as preferências de determinados

estilos de roupas e adereços – que servem para determinar um discurso de gênero invertido (*masculinização* da mulher e *feminilização* do homem) o qual permeia a imensa maioria das produções cinematográficas listadas em seu trabalho.

Estabelecemos categorias distintas que incluem, mas não se limitam ao gestual, com base na premissa da diferenciação entre os discursos de sexualidade e gênero, descrita no Capítulo III. Identificamos as telenovelas a partir de personagens que: (1) apresentassem um gestual característico da inversão de gênero; (2) personagens que afirmassem e/ou demonstrassem de alguma outra forma sua homossexualidade; (3) personagens transgêneros; e (4) personagens heterossexuais que fingiram ser homossexuais ou que, equivocadamente, foram considerados homossexuais por outros personagens. Incluímos uma quinta categoria, para personagens que se travestiram do sexo oposto independente de sua orientação sexual. Esse último grupo é comentado, mas não estudado a fundo.

Uma vez determinado o *corpus* geral da análise, partimos para a seleção de uma telenovela, segundo parâmetros que serão explicados oportunamente. A possibilidade de elaboração de um vídeo editado com cenas selecionadas da telenovela escolhida nos permitiu uma análise mais profunda e contextualizada da obra como um texto. Para tanto, recorremos ao modelo de análise de discurso de Teun Van Dijk – apresentado em *Cognição, discurso e interação* (2004), que achamos ser bastante completo. O escopo da presente pesquisa não carecia do exame de todos os níveis de propostos pelo autor e, por isso, simplificamos seu modelo para adaptá-lo às nossas necessidades. Retomamos o trabalho de Moreno para estabelecer critérios de verificação de elementos conotativos e denotativos na telenovela estudada, a partir dos quais pudemos extrair um conjunto de termos representativos que, imaginamos, evocariam reações específicas na audiência.

Dois formulários de entrevista foram elaborados, a partir de algumas premissas lançadas por Jovchelovitch e outras, apresentadas pela equipe liderada por Maria Immacolata Vassalo de Lopes, sob o título *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficionalidade* (2002). A autora, declarando um sentimento de insatisfação sobre os trabalhos de análise de telenovelas na América Latina e no Brasil, procurou desenvolver um protocolo para o estudo da mediação e da recepção. Assim, ela acredita poder fazer jus à complexidade da telenovela no âmbito sócio-cultural em que a mesma está inserida. Apesar de nossa pesquisa ser muito mais modesta, tanto em termos teóricos quanto metodológicos, entendemos que a porta está aberta a outros trabalhos que venham a complementá-la, seguindo o mesmo raciocínio ou mesmo criando novos caminhos.

1.2. Estrutura geral do protocolo

O modelo de análise ficou dividido em dez etapas de realização, as quais serão apresentadas a seguir, com as respectivas referências aos próximos capítulos da dissertação:

- **Primeira etapa**: estabelecimento de critérios de seleção do universo de estudo – escolha da Rede Globo por parâmetros de audiência e trajetória; determinação dos critérios visuais (gestual, aparência, vestuário e acessórios), sonoros (entonação de voz, uso de gírias comuns à comunidade GLBT) e sociais (profissão, postura social e/ou comportamento associados à homossexualidade) para a seleção de telenovelas (essa etapa é realizada no Capítulo IV).

- **Segunda etapa**: seleção das telenovelas conforme a identificação dos elementos estudados; identificação das personagens em cada telenovela, formando um panorama histórico da homossexualidade vista através das telenovelas brasileiras da Rede Globo (essa etapa é apresentada no Capítulo V).

- **Terceira etapa**: seleção de uma telenovela para estudo aprofundado de caso. Os critérios usados aqui se baseiam tanto em elementos analíticos quanto na disponibilidade de acervo audiovisual (essa etapa é explicada no capítulo VI).

- **Quarta etapa**: seleção de trechos da telenovela escolhida, para trabalharmos com elementos pontuais do texto teledramatúrgico. Os trechos escolhidos devem conter os personagens identificados e/ou menções aos mesmos por outros personagens.

- **Quinta etapa**: transcrição dos trechos selecionados, identificando: cenário utilizado; personagens que aparecem em cada trecho; postura e fala desses personagens, com respectivos recursos enfáticos e emocionais (grito, choro, riso, mudanças na entonação etc.); elementos visuais e sonoros em geral; recursos específicos (*zoom*, efeitos sonoros de fundo e trilha musical, entre outros); reconhecimento de palavras e/ou expressões, faladas ou sugeridas pelos personagens, que sirvam para sintetizar sua atuação em cada trecho. (a transcrição dos trechos usados pode ser encontrada no Anexo II).

- **Sexta etapa**: relação de elementos (palavras e expressões) identificados, para uma análise pontual de texto (as palavras e expressões selecionadas constam do capítulo VI, após a apresentação dos trechos estudados).

- **Sétima etapa**: seleção de um grupo focal para realizar o teste de recepção. O processo usou critérios técnicos – proximidade de idade (adolescentes) e posição social

(estudantes secundaristas) entre os sujeitos e a situação exibida na telenovela – e também a disponibilidade de participantes[1].

- **Oitava etapa**: realização do teste de recepção: exibição dos trechos selecionados aos sujeitos; após a exibição, foram distribuídos formulários para preenchimento. O primeiro formulário permitia livre expressão de opiniões sobre determinadas personagens e as relações entre eles; o segundo formulário solicitava que se assinalassem, em uma lista de palavras (aquelas listadas na sexta etapa), quais as que melhor se relacionavam com as personagens e relações indicadas (essa fase, junto com a próxima, constam do capítulo VII).

- **Nona etapa**: análise das respostas do primeiro formulário, em busca de relações de empatia e identificação dos sujeitos com as relações e situações estabelecidas nos trechos selecionados; análise das respostas do segundo formulário, para identificar as palavras mais assinaladas em cada lista.

- **Décima etapa**: a partir das respostas identificadas, buscar relações entre a análise de texto a análise e de recepção, para fins de verificação da metodologia desenvolvida. Apresentar os resultados finais.

1.3. Revisão bibliográfica das etapas da pesquisa

Os quatro autores citados são aqueles cujos trabalhos foram primordiais para a elaboração e execução prática de todas as etapas do processo. Entretanto, a lista de fontes bibliográficas é muito mais extensa e seus participantes merecem uma apresentação mais detalhada. Passamos à descrição geral de nossa fundamentação teórico-metodológica, a qual, acreditamos, será de profunda importância para uma melhor compreensão de nosso trabalho.

A base sobre a qual uma pesquisa se fundamenta deve ser sólida e, ao mesmo tempo, flexível o bastante para permitir a criatividade e a busca de novas trilhas para caminhar. A partir dos textos de Booth, Colomb e Williams, *A arte da pesquisa* (2000), Earl Babbie, com *Métodos de pesquisa de survey* (2001) e Lucia Santaella, *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado* (2001), pudemos estruturar uma primeira proposta de análise e projeto de pesquisa.

Na vasta gama de possibilidades que compõem o estudo das *representações sociais*, partimos do mais básico – as propostas metodológicas e de coleta de dados feitas por Celso

[1] Aproveitamos para agradecer o trabalho expressivo e eficiente das pesquisadoras do Laboratório de Pesquisa Mercadológica e de Opinião Pública da Faculdade de Comunicação Social da Uerj (LPO-FCS/Uerj).

Pereira de Sá em *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais* (1998) – até o complexo trabalho de Jovchelovitch, passando por estudos específicos relativos à representação do indivíduo – inclusive sob o aspecto sexual e de gênero – e do mundo na contemporaneidade, bem como à participação da mídia nesse processo. Destacamos o clássico de Erwing Goffman, *A representação do eu na vida cotidiana* (1989), o artigo de Jameson Frederic, *As transformações da imagem na pós-modernidade* (1994), o artigo de José Carlos Barcellos, *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas* (2000), que já se refere à questão específica da homossexualidade, e a dissertação de Eliana Conde Malta, *Telenovelas e receptores: um fórum de debates* (1993), que trata de mecanismos de recepção e interação social relativos à telenovela.

Já é possível perceber que a questão das representações sociais se mescla, em termos biblográficos, tanto à própria temática da sexualidade levantada no presente trabalho, quanto à discussão sobre os meios de comunicação, a televisão e, mais especificamente, a telenovela. Nossa fundamentação teórica sobre a formação da identidade cultural, sexual e de gênero teria ficado incompleta sem as valiosas contribuições de Anthony Giddens, em *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (1993), Tomaz Tadeu da Silva, com *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* e *Identidade e diferença* (2000) e Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), entre outros.

O estudo das relações contemporâneas entre o indivíduo e a sociedade, bem como entre grupos sociais distintos, baseou-se principalmente nos postulados de Michel Maffesoli, em *O tempo das tribos* (1998), Zygmunt Bauman, com *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), Manuel Castells, em *A questão urbana* (2000) e Richard Sennett, com *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (2001). Já a questão relativa às forças, declaradas ou sutis, de pressão por parte das instituições constituídas, que também participam da formação da identidade, foram observadas sob o ponto de vista de Louis Althusser, em *Aparelhos ideológicos do Estado* (1992) e Michel Foucault, em *Vigiar e punir* (2000).

Estabelecidas as bases para a formação da identidade cultural, passamos à observação dos estudos sobre as relações de gênero e suas características específicas. Entre os muitos autores cujos trabalhos foram essenciais para fundamentar nossa pesquisa, destacamos: o artigo de Luis Mott, *Escravidão e homossexualidade*, em *História e sexualidade no Brasil* (1986), organizado por Ronaldo Vainfas; *Transgressores e transviados: a representação do homossexual no discurso médico e literário do século XIX (1870-1900)*, dissertação de Luiz Morando (1992); vários artigos de diferentes autores, organizados por Céli Golin e Gustavo Weiler em *Homossexualidades, cultura e política* (2002).

Além desses trabalhos que, certamente, foram valiosos como bases teóricas e fontes de informação, não poderíamos deixar de fazer uma menção a cinco livros que foram especialmente importantes para a compreensão das questões relativas à sexualidade, suas relações com a identidade de gênero e com a interação social. Da série intitulada *História da sexualidade*, de Michel Foucault, destacamos o volume I, *A vontade de saber* (2005), que analisa as formas como a sociedade e o indivíduo são preparados (ou despreparados) para lidar com a sexualidade. Esse precioso trabalho também é citado na pesquisa realizada com patrocínio da Unesco e publicada sob o título *Juventudes e sexualidade* (2004), por Miriam Abramovay, Mary Castro e Lorena Silva. Para melhor entendimento da história dos estudos sobre a homossexualidade e dos movimentos sociais que trouxeram visibilidade para o tema, foi de primordial valor *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, de Denílson Lopes (2002). O estabelecimento de relações sociais e o reconhecimento da participação da sexualidade nessas relações foram amplamente analisados por Jimena Furlani, em *Mitos e tabus da sexualidade humana* (2003) e Michel Bozon, em *Sociologia da sexualidade* (2004).

O estudo da telenovela também é um campo de amplo espectro, que vem se expandindo significativamente nos últimos anos. Entendemos que a realização de nossa pesquisa demandava uma explanação introdutória sobre as realizações acadêmico-científicas na área, em especial sobre as relações entre a telenovela e a audiência. Isso nos fez retornar a uma base teórica mais ampla, referente à comunicação de massa, à indústria cultural e ao estudo da televisão em seus múltiplos aspectos.

Entre as análises da indústria cultural e da participação da mídia – especialmente a televisão – na sociedade, voltamos nossa atenção para Umberto Eco, em seu clássico *Apocalípticos e integrados* (1979). A partir dele, estabelecemos o viés pelo qual conduziríamos nossa fundamentação teórica, favorecendo os pesquisadores que buscaram novas perspectivas, em detrimento daqueles que somente criticaram os processos midiáticos e as interações sociais da comunicação de massa. Destacamos o também clássico *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1969) de Marshal McLuhan, o discurso de Abraham Moles publicado em 1973, *Linguagem na cultura de massas: televisão e canção* e a análise crítica de Pierre Bourdieu acerca da situação da televisão e do telejornalismo, intitulada *Sobre a televisão* (1997), além do excelente *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2003), de Jesús Martín-Barbero. Incluímos ainda *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo I – neurose* (1997), de Edgar Morin, pela sua importância.

Dois trabalhos de John Thompson merecem destaque, sendo inclusive citados em outras pesquisas consultadas: *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia* (1998) e

Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa (2001). Algumas inferências de Jean Baudrillard, em *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem* (1997) também foram significativas. Cabe ainda citar *Teorias da Globalização* (1997), de Otávio Ianni, e *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências* (2001), organizado por Antonio Hohlfeldt, Luis Martino e Vera França.

O estudo específico da telenovela compreendeu a busca por diferentes visões de diversos autores. Várias foram as fontes visitadas. Além da já citada pesquisa realizada pela equipe sob coordenação de Maria Immacolata Vassalo de Lopes, a autora também organizou uma publicação que se fez essencial, por diferentes artigos e observações: *Telenovela: internacionalização e interculturalidade* (2004). Na mesma linha de pesquisas que defende a importância da telenovela no processo de formação de identidades sociais e mesmo nacionais, destaca-se a dissertação de Daniela Jakubaszko, *Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança* (2004). Também é preciso fazer uma referência aos artigos presentes em *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas* (1993), organizado por Anamaria Fadul.

Entre as pesquisas específicas sobre a recepção da telenovela e sua interação com o público, ressaltamos, além do já citado trabalho de Eliana Conde Malta, o artigo pioneiro de José Marques de Melo, *As telenovelas de São Paulo: estudo do público receptor* (1970). Nossa abordagem da telenovela como um lugar, no sentido antropológico – ou seja, um espaço dono de seus próprios referenciais de tempo, espaço e identidade – foi inspirada nas premissas de Marc Augé, em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994). Recorremos ao estudo do universo interno da telenovela para melhor compreender esse possível ponto de vista, em *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela* (1999), de Maria Lourdes Motter, de quem também buscamos a palestra *Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações* (2002).

A trajetória da telenovela no Brasil e sua evolução paralela aos acontecimentos políticos e sociais de nossa história foram de especial significação para a pesquisa. Entre as fontes consultadas, citamos *Melhores momentos: a telenovela brasileira* (1980), organizado por Alberto Pecegueiro, *Signagem de televisão* (1984), de Décio Pignatari e a dissertação de Regina Maria dos Santos, *A telenovela dos anos 80 – Roque Santeiro: a pintura de um novo (?) Brasil* (1986), cuja organização cronológica serviu de base ao panorama histórico das telenovelas que compõem nosso universo de análise. E, certamente, não poderíamos deixar de mencionar *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000), de Joel Zito de Araújo, que foi uma das fontes primárias de inspiração antes mesmo de elaborarmos nosso

projeto inicial. Também cumpre uma justa citação ao website *Teledramaturgia*, um trabalho independente e sem fins lucrativos, que inspirou e serviu de ponto de partida para várias incursões na história da telenovela.

O caminho que decidimos trilhar em nossa análise nos levou a estudar, além das teorias da mediação e da recepção, os métodos de análise de discurso, sob diferentes pontos de vista, em especial a análise de elementos do texto, da cognição e da interatividade com os receptores. Além do modelo de Teun Van Dijk, ao qual recorremos como um dos pilares de sustentação de nosso projeto, citamos *Teoria da informação e percepção estética* (1978), de Abraham Moles, o clássico *Semiótica* (1990), de Charles Peirce e vários artigos em *Análise do discurso: as materialidades do sentido* (2003), organizados por Maria do Rosário Gregolin e Roberto Baronas.

Finalmente, não poderíamos deixar de mencionar as pesquisas de duas colegas que nos antecederam no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Uerj. Ambas foram de grande valia, tanto pelas sugestões de bibliografia e processos metodológicos, quanto pela própria organização estrutural, que em muito nos inspirou. A dissertação de Janete da Silva Oliveira, *Comunicação, universidade e shopping center: os limites entre os espaços do conhecimento e do consumo* (2005), permeia vários temas relativos às relações sociais e identidades culturais. Já o trabalho de conclusão de Vanessa Paiva, *Imagens aceleradas, olhares partidos: como a ansiedade visual e hiperatividade sensorial constroem o fazer e o olhar cinematográfico* (2005), é um testemunho da interação entre a tecnologia e a sociedade no âmbito das representações e simulações da contemporaneidade. Ambas são obras que chamam a atenção para alguns dos elementos igualmente discutidos em nosso percurso.

Os livros, artigos, dissertações e teses, comentados acima, são apenas alguns dos trabalhos usados para embasar e consolidar a pesquisa; foram os mais consultados, os que mais se destacaram, os que apresentaram perspectivas mais amplas e/ou adequadas às nossas necessidades. A lista não se encerra, entretanto, com eles – ao contrário, ela é mais extensa e detalhada. Nem todos os textos mencionados aparecem em citações diretas ou indiretas nos próximos capítulos; há algumas citações e referências a outros, que não foram mencionados aqui. Cabe ressaltar que todas as obras mencionadas na bibliografia serviram, em maior ou menor escala, para instrumentalizar e fundamentar nossa pesquisa.

Capítulo II – A telenovela no contexto da cultura de massa

"A telenovela não é literatura nem subliteratura. É um produto industrial".
(Glória Magadan)

A telenovela, ou antes, a televisão, tem sido estudada sob diversos pontos de vista, algumas vezes partindo da premissa de que a mídia é uma força de alienação da massa, imposta por interesses ocultos, enquanto outros pesquisadores indicam que há elementos positivos na forma com os produtos televisivos são disseminados e provocam respostas do público. Este capítulo tem por objetivo servir de referência teórica para a análise em progresso, a partir de alguns conceitos teóricos referentes, pela ordem, à indústria cultural, à televisão e à telenovela. Buscamos nos concentrar nessa última, por reconhecer que há muitos outros estudos e pesquisas cujo objeto é a televisão e a mídia em geral, temas que fogem aos limites deste trabalho.

Em primeiro lugar, entendemos que a telenovela, ao invés de ser apenas um gênero a mais na programação da mídia televisiva, é um produto complexo e dinâmico da cultura característica da era dos meios de comunicação de massa, reunindo aspectos que foram se modificando e adaptando ao longo da história. A telenovela reflete o seu tempo através de uma linguagem própria e do uso de instrumentos técnicos e conceituais em constante evolução.

Grande parte das pesquisas atualmente publicadas sobre a telenovela parte de duas linhas primárias: a primeira trata das teorias acerca da comunicação de massa, da cultura de massa e da globalização, do ponto de vista do estudo da televisão e de seus produtos; a segunda se refere à linguagem folhetinesca da literatura do século XIX que deu origem a esse gênero de ficção e a evolução de suas características ao longo do tempo, além da interação dos autores e da emissora com o público-alvo. Apresentamos a seguir algumas dessas pesquisas e suas conclusões, as quais servirão de arcabouço teórico para nossa análise.

Desde o início da discussão sobre o que os pesquisadores da Escola de Frankfurt convencionou chamar de "cultura de massa", até o reconhecimento, por parte dos estudiosos, do fenômeno da globalização, vários teóricos divergem quanto às conseqüências do processo conhecido como "massificação cultural" ou "indústria cultural" a curto, médio e longo prazo sobre a cultura em si e as sociedades em geral. A partir da aceleração cada vez maior dos processos de urbanização e dos avanços tecnológicos que se seguiram, várias foram as

correntes de pensamento que surgiram, ora a favor dessa modernização, ora criticando-a ferozmente.

A presente dissertação não pretende defender nem criticar os produtos da comunicação de massa como um todo; tais caminhos fogem ao escopo de nossa análise, que tem, como um de seus objetivos, experimentar estratégias metodológicas para analisar de maneira desapaixonada um determinado aspecto (a representação social da homossexualidade) em um desses produtos (a telenovela). Ao invés de elaborarmos defesas ou críticas, preferimos apresentar algumas pesquisas a respeito da matéria, nas quais fundamentamos nossa postura crítica e, confiamos, justificam por si mesmas uma análise mais profunda do tema.

Eco[2] usou os termos "apocalípticos" e "integrados" para designar os dois grupos principais de críticos teóricos: o primeiro, pessimista, formado por aqueles que crêem que a cultura de massa trará a ignorância em massa e redundará numa redução do nível da chamada "alta cultura" ou "cultura clássica", e o segundo formado pelos que crêem, de forma otimista, que os meios de comunicação de massa podem servir à disseminação da cultura e o aumento do seu alcance na população que até o momento não tinha acesso à mesma. Apesar de admitirmos, como o próprio autor, que os dois termos são "rótulos" (tal e qual o próprio termo "massa", discutido mais adiante) que se referem a posições um tanto extremas, ainda podemos – e muitos pesquisadores o fazem – usá-los para definir os vários textos que ainda surgem no tocante à matéria.

Santos, em seu estudo da evolução da telenovela desde sua origem até os anos 80, apresenta críticas à postura dos teóricos "apocalípticos" de comunicação e sociologia que, em sua opinião, subestimam a capacidade crítica e seletiva "*daqueles que, sem o respaldo acadêmico que a escola tradicional proporciona, são pura e simplesmente considerados 'massa'*"[3] e que, por isso, não se aprofundariam no estudo dos processos e técnicas usados pela mídia televisiva.

Podemos dizer que o advento de novas técnicas, impulsionadas pelo modo de produção capitalista, reestruturou de maneira profunda a vida em sociedade. Malta[4] nos lembra que o uso extensivo da técnica é uma marca distinta do final do século XIX e na maior parte do século XX, presente na configuração dos modelos e estruturas de vida de países inteiros. Não apenas um sinônimo de inovação, a técnica passou a ser um componente estrutural tanto na vida individual quanto coletiva, alterando padrões estabelecidos de

[2] ECO, 1979.
[3] SANTOS, 1986: p.7
[4] MALTA, 1993: p.1

comportamento e criando novos. Impulsionada pelo capitalismo, a inovação tecnológica rapidamente se espalhou na vida cotidiana das camadas populares, afetando a própria estrutura cultural de cada povo e sua disseminação.

Sodré[5] afirma que aquilo que se entende hoje como o fenômeno da "democratização do consumo cultural" é uma extensão dos produtos da cultura burguesa ao consumo da vida social, ou seja, da população em geral. A produção de símbolos "de massa" seria o resultado da passagem do que antes se considerava uma obra cultural de uma elite pré-capitalista para o estado de "mercadoria cultural", um produto com um público-alvo amplo, destinado ao consumo diversificado pela sociedade urbana.

Tenhamos em mente o pressuposto de Castells[6] de que *sociedade urbana* é um termo cujo sentido antropológico ultrapassa as fronteiras espaciais formais de uma só cidade ou aglomerado urbano e se estende a um conjunto de valores normas e relações sociais gerais típicas da sociedade de consumo capitalista a partir do século XIX. Urbanidade, identidade, capitalismo e tecnologia são fatores que devem ser considerados no referencial teórico do estudo da telenovela, e falaremos mais sobre eles no próximo capítulo.

Moles[7], na década de 70, defendia a idéia de que o rádio e a televisão seriam "*um caso particularmente importante dos meios de comunicação de massas. São um sistema técnico que difunde itens culturais e informações (novas)*." Em sua concepção, a cultura diferenciar-se-ia da informações porque essas seriam fatos novos de caráter transitório, ao passo que ela seria o "mobiliário" do cérebro dos receptores, um conjunto de valores e bens culturais que é ao mesmo tempo individual e grupal:

> "cada pessoa tem o seu, mas pode-se falar da cultura de uma civilização qualquer, imagem global do estilo dos móveis individuais, cujo catálogo é feito pelas grandes instituições da memória social: bibliotecas, fonotecas, museus, coleções, etc. que nos propõem um aspecto quantitativo do conhecimento dos elementos, uma primeira concretização da cultura."

Moles dividiu a cultura em dois níveis: a cultura "antiga", cuja imagem estaria subjacente ao pensamento humanista, segundo a idéia clássica da pirâmide cultural e que encontraria sua fonte essencial no sistema de educação formal; e a cultura "nova", multifacetada, que ele definiu como "mosaica", baseada na idéia de que existiriam duas camadas sociais: uma grande "massa" alimentada pelos meios de comunicação de massa, imersa num fluxo contínuo de mensagens de toda ordem, sobre todos os assuntos, mas

[5] SODRÉ, 1996: p.113
[6] CASTELLS, 2000: p. 127
[7] MOLES, 1973: pp.7-10.

digerindo sem esforço e sem duração, num oceano de informações que conteria pequenos elementos individuais de conhecimento; e um pequeno círculo intelectual de criadores, igualmente imersa na cultura mosaica, mas reagindo a ela de forma diversa, construindo novos elementos de informação a partir dos que lhe são oferecidos e difundindo esses novos elementos através dos *mass media*.

Vale lembrar que o próprio conceito de "massa" vem sendo questionado por estudiosos de diferentes áreas. Thompson afirma que a idéia de massa pressupõe "um vasto mar de passivos e indiferenciados indivíduos"[8], um conceito que ele mesmo refuta:

> "Devemos abandonar a idéia de que os destinatários dos produtos da mídia são espectadores passivos cujos sentidos foram permanentemente embotados pela contínua recepção de imagens similares. Devemos descartar também a idéia de que a recepção em si mesma seja um processo sem problemas, acrítico, e que os produtos são absorvidos pelos indivíduos como uma esponja absorve água. Suposições deste tipo têm muito pouco a ver com o verdadeiro caráter das atividades de recepção e com as maneiras complexas pelas quais os produtos da mídia são recebidos pelos indivíduos, interpretados por eles e incorporados às suas vidas."

Assim como os autores citados, consideramos um exagero pensar-se a população em geral como uma "massa" passiva e incapaz de reagir aos efeitos dos produtos que lhe são distribuídos através da televisão.

Na estrutura social descrita por Moles, o rádio e a televisão seriam as formas mais modernas, mais acabadas e mais influentes da comunicação de massas. O autor lembra que todos os indivíduos criadores estão imersos nesse campo de difusão, ouvem rádio, vêem a televisão, lêem o jornal e vão ao cinema; ou seja, existe uma constante retro-alimentação da cultura de massa por seus próprios usuários. E acrescentou que é totalmente falso afirmar que os elementos responsáveis pela criação e produção

> "são impressionados exclusivamente pelo conteúdo das revistas matemáticas ou dos livros técnicos; além disso, recebem da sociedade elementos ou vetores latentes da cultura que eles vão traduzir freqüentemente de maneira inconsciente em suas próprias obras: toda a cultura de uma época está presente em cada uma de suas manifestações. (...) assim se constitui um processo cumulativo de crescimento da cultura, que comporta ao mesmo tempo mecanismos de esquecimento e de sedimentação"[9]

O discurso de Moles defende a idéia de que os meios de comunicação de massa serviriam ao propósito de disseminar a cultura e mantê-la em constante movimento entre aqueles que ele identificava como geradores de novas criações intelectuais e artísticas e a

[8] THOMPSON, 1998: p.30.
[9] MOLES, *op. cit.*, p.14.

grande população de "receptores" – já não mais identificados como "massa" passiva e indiferenciada – os quais na realidade participariam do processo, fornecendo *feedback* a cada novo conjunto de "culturemas"[10] disseminados.

Observamos que, apesar de usar a imagem como atração principal, a televisão se aproxima, como veículo de comunicação, mais do rádio do que do cinema. A sessão de cinema era e ainda é vista como um "acontecimento social": é preciso as deslocar até um espaço público, o que, em diferentes locais e momentos da história, significou posturas sociais específicas, desde a forma de se trajar até o comportamento.

Já a televisão existe dentro do lar e traz a programação até o público – por isso mesmo, ela depende de manter seu público em casa. Além disso, a televisão "vive" do consumo de seus produtos a cada instante. Cada minuto de exposição na televisão custa muito dinheiro, ou seja, é um investimento, com pesos e medidas diferentes para cada horário, conforme descrito em pesquisas feitas com os espectadores. A televisão é, portanto, um veículo de comunicação que precisa se manter atualizado com seu público para sobreviver. Isso demanda pesquisas de mercado e opinião, concorrências pela informação mais acurada, obtida de forma rápida, e formas de entretenimento que agradem ao grande público.

Nas palavras de Bourdieu, ao comentar o telejornalismo:

> "A televisão é um instrumento de comunicação muito pouco autônomo, sobre o qual pesa toda uma série de restrições que se devem às relações de concorrência encarniçada, implacável, até o absurdo, que são também relações de conivência, de cumplicidade objetiva, baseadas nos interesses comuns ligados à sua posição no campo de produção simbólica e no fato de que têm em comum estruturas cognitivas, categorias de percepção e de apreciação ligadas à sua origem social, à sua formação (ou à sua não-formação). Daí decorre que esse instrumento de comunicação aparentemente desenfreado, que é a televisão, tem freio."[11]

Bourdieu também critica severamente alguns pesquisadores a quem ele chama de "*'sociólogos' com muitas aspas*". Eles seriam aqueles analistas e eruditos que consideravam que a televisão seria meramente um instrumento de massificação cultural, subestimando a capacidade de resistência dos telespectadores. Mais ainda, eles estariam subestimando a capacidade da própria televisão de transformar seus próprios produtores e, de maneira mais geral, o conjunto das produções culturais, a partir do *feedback* fornecido pela audiência. Assim, a televisão, criticada como um meio de comunicação de sentido "único", teria na realidade "mão e contra-mão", mesmo que de forma um tanto difusa e lenta – o que nos faz

[10] O termo "culturema" é de autoria de Lévi-Strauss; Moles o usou para representar uma hipotética "unidade básica de conhecimento", a célula formadora, por assim dizer, dos valores culturais de uma sociedade.
[11] BOURDIEU, 1997: pp. 51-52.

retomar as considerações de Moles sobre a inserção e participação dos geradores de culturemas na estrutura maior da cultura de massa e o respectivo retorno e *feedback* às suas criações.

Jovchelovitch nos lembra que "*os meios de comunicação se tornaram constitutivos da vida social e alteraram os modos de interação e transformaram o acesso a, e o consumo de, bens simbólicos, reestruturaram a política institucional e mudaram radicalmente as fronteiras entre a esfera pública e privada*."[12] Percebemos que o sistema "mosaico" de Moles evoluiu para uma estrutura de redes de comunicação, com participação e interatividade em vários níveis. Essas estruturas culturais locais se interligam em um nível mundial, no processo que denominamos globalização.

Podemos, então, compreender a *mídia* como a produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da transmissão e do armazenamento da informação e comunicação. Os meios de comunicação constituiriam o lugar próprio de criação e transmissão dos símbolos-bens, no sentido de que os símbolos disseminados pela mídia, ou são bens por si mesmos, ou são meios para aquisição e consumo de outros bens.

2.1. A teleficcionalidade e seus desdobramentos

No caso específico da telenovela – ou antes, da teleficção seriada, que pode ser manifesta em telenovelas, séries, minisséries e nas *sitcoms* norte-americanas – devemos considerar que elas são produtos voltados para o consumo em larga escala (muitas vezes, consumo internacional) com características únicas de produção e linguagem.

Klagsbrunn usa as três categorias estabelecidas por Anderegg para definir as formas existentes de comunicação dirigidas à população: ficcional, informativa e esquemática. Basicamente, essa classificação usa como ponto de partida o "*campo referencial*" dos sujeitos receptores – "*um conceito subjetivo de realidade que permite a assimilação de relações fundamentalmente diferentes sem ter que se lidar com a tarefa insolúvel de definir a essência da objetividade*" [13].

Dessa forma, a comunicação *informativa* expande o campo referencial; a *ficcional* transforma esse campo, e a *esquemática* gera uma forma de identificação, não com um

[12] JOVCHELOVITCH, 2000: p. 89.
[13] "*a subjective concept of reality that enables assimilating fundamentally different relationships without having to cape with the insoluble task of defining the essence of objectivity*" – tradução nossa. KLAGSBRUNN, *in* FADUL, 1993: p. 16.

personagem específico, um herói, mas sim com uma verdadeira troca de esferas de significação, sem carecer da importância nem das demandas exigidas pela comunicação ficcional – o que definiria a maior parte dos produtos de entretenimento gerados pela sociedade industrializada, inclusive a telenovela.

A autora prossegue afirmando que, ao se identificar a telenovela como uma comunicação esquemática, deve-se perceber implicitamente que ela não deve ser avaliada do ponto de vista de ser ou não uma forma *inferior* de arte, mas antes, ela deve ser avaliada como uma forma *específica* de arte. Uma vez que as telenovelas são guiadas por princípios gerais de comunicação esquemática e têm características próprias, elas devem ser avaliadas com base nesses princípios. Ela também faz alusão ao fato de que a telenovela permite o telespectador, que se encontra numa posição de observação privilegiada, a chance de participar indiretamente da trama, fazendo uso de elementos de suspense e estimulando uma ampla variedade de emoções, sem se cair na confusão entre fantasia e realidade.

Lopes, em seu estudo sobre a participação da telenovela na formação e no fortalecimento de identidades culturais latino-americanas, vai mais adiante, apontando a ficção como um lugar privilegiado no processo que ela denomina de "indigenização" de valores culturais e técnicas. Esse processo se constitui na absorção e adaptação de técnicas e estilos desenvolvidos em uma cultura por outra, no nível regional e nacional.

Em outras palavras, o gênero ficcional televisivo configura-se como uma narrativa popular sobre a nação, "em razão da grande audiência, preferência e repercussão das teleficcionalidades nacionais no contexto televisivo do próprio país." [14] Para a pesquisadora, o desenvolvimento da capacidade produtiva das televisões na América Latina como um todo passou a expressar-se por sua maior ou menor capacidade de deslocar as séries importadas norte-americanas (vulgarmente conhecidas como "enlatados") do horário nobre e mesmo de disputar a preferência com outros gêneros locais. Dessa forma, a produção local de telenovelas e séries de ficção seria uma ferramenta fundamental para a valorização da cultura nacional.

Não podemos nos esquecer de que a idéia de "nação", por si só, é um conceito cultural abstrato que, no contexto globalizado, precisa ser constantemente renovado e fortalecido no imaginário da população, sob pena de ocorrerem rupturas locais nos processos de socialização entre diferentes comunidades – e diferentes bagagens culturais – que se localizam, seja espacialmente ou historicamente, dentro de uma mesma nação.

[14] LOPES (org.), 2004: p. 121

Augé[15] usa as categorias de tempo, espaço e identidade para definir um lugar no seu sentido antropológico, ou seja, mais do que meramente um espaço, um lugar com utilidade e sentido nas relações sociais; o conceito de "nação" seria, contemporaneamente, usado para definir algo que, tal como "sociedade urbana" – termo citado anteriormente por Castells – ultrapassa as fronteiras espaciais físicas e se fortalece cada vez mais pelo viés da cultura. E nesse sentido, a telenovela é mais uma ferramenta importante no processo de socialização e, por extensão, do fortalecimento valorativo do conceito de nação.

É importante notar-se a evolução que vemos nas definições usadas para designar a televisão e seus programas ao longo do tempo. A telenovela tem um lugar de destaque por não se tratar de um produto informativo, mas sim de entretenimento popular. A princípio, ela aparentemente se caracterizaria, por sua linguagem que sempre buscou uma forma de empatia e identificação com o público – de forma a garantir altos índices de audiência – entre os exemplos de produtos voltados para a tão criticada "massificação"; entretanto, ela rapidamente alcançou um outro patamar de interação com o público, e hoje é usada para valorizar diversos aspectos da cultura e em campanhas sociais que procuram trazer visibilidade para questões importantes da vida cotidiana.

Segundo Klagsbrunn[16], o segredo do sucesso da telenovela depende de dois fatores. O primeiro se refere ao que mencionamos anteriormente: a presença cada vez maior da televisão no lar e na vida cotidiana dos indivíduos. A fim de manter o público telespectador atento, foi necessário desenvolver-se um formato de curta duração, seriado, em capítulos, com elementos dramáticos que chamassem a atenção para a continuação.

O segundo fator é a própria linguagem dramática adotada pela telenovela, com suspense, romance, ação, segredos – muitos dos quais são divididos com o telespectador, conferindo-lhe uma participação indireta na trama – e história paralelas à trama principal. A autora chama a atenção para a mudança da temática específica da telenovela logo nos seus primeiros anos no Brasil – entre 1963 e 1968, como veremos a seguir – afastando-se do melodrama estrangeiro e absorvendo elementos da cultura nacional.

A trama básica de telenovela consiste de elementos genéricos que se repetem quase à exaustão, mas sempre tentando modificar os detalhes periféricos: normalmente, um homem e uma mulher formam o casal principal, que tem que passar por uma série de dificuldades e aventuras antes de conseguir seu "final feliz". É comum que os protagonistas sejam de classes sociais diferentes, e suas famílias, colegas de trabalho e amigos formem núcleos que geram

[15] AUGÉ, 1994: p. 51-52.
[16] KLAGSBRUNN in FADUL, *op. cit*., p. 17.

tramas paralelas. Também é uma tradição a presença de um segredo, ou crime, que deve ser desvendado. Duas ou mais mulheres cobiçam o mesmo homem, ou dois ou mais homens lutam pela mesma mulher. Tudo isso prossegue em meio a intrigas, suspense e elementos cômicos cuja função básica e primária é manter o espectador atento e interessado por todo o período de exibição da telenovela, o qual, no Brasil, pode variar em média de seis a oito meses, com algumas notáveis exceções.

Essas características gerais estão presentes tanto no melodrama clássico quanto na maioria das obras ficcionais seriadas. Entretanto, um aspecto marcante da telenovela, tanto no Brasil quanto na América Latina em geral, foi a sua capacidade de se adaptar ao cotidiano nacional e local, acompanhando de forma quase "jornalística" os eventos do momento histórico em que eram apresentadas, para lançar um olhar entre os muitos possíveis sobre a sociedade brasileira e a época em que se encontrava. Para melhor entender a participação da telenovela como recipiente de memória coletiva e ideológica de uma sociedade, recorremos à pesquisa de Jakubaszko sobre o tema:

> "Os meios de comunicação, dos quais destaca-se aqui a televisão, são mediadores fundamentais entre o homem, seu cotidiano e um universo que vem ampliando mais e mais seus limites e fronteiras (...) sobretudo, tem-se neles um apoio, um lugar onde se pode achar referências, onde se aprimora conhecimentos, inclusive os de ordem prática. Não há como negar a importância da televisão, os modelos que ela oferece, o conhecimento que ela produz e a atualização sobre os acontecimentos do mundo que ela promove. Não se pode deixar de perceber os meios como um dos mais importantes traços constitutivos da cultura, da sociedade, do indivíduo, de suas respectivas histórias e memórias. (...) Dentro deste contexto destaca-se, aqui, a telenovela brasileira que, há anos, atinge os maiores índices de audiência, ocupa lugar de destaque na programação e na produção televisiva, movimenta grandes cifras no mercado nacional e *interage diretamente com* o *cotidiano do cidadão brasileiro* (a expressão é de Motter). Assim, além de documentar, ela evidencia metamorfoses. Lança um olhar, dentre vários possíveis, sobre a sociedade brasileira e a época em que se encontra. Nesse sentido podemos entender a telenovela como documento de época porque está marcada pelo presente e porque disponibiliza um material audiovisual, mas não só, podemos entendê-la também, como lugar de memória coletiva porque é produto e produtora da interação social." [17]

Elementos como a vida na classe média – a vasta maioria da população urbana no país – causam uma sensação de identificação com os personagens, as tramas e as emoções apresentadas diariamente. Várias são as pesquisas contemporâneas sobre o tema da telenovela que lidam com a empatia do público-alvo através de entrevistas onde os sujeitos pesquisados falam de suas reações emocionais e sentimentos de identidade com determinada produção televisiva. Essa relação no nível emocional e subjetivo parece ser o principal elemento que atrai o público para as salas de estar todas as noites.

[17] JAKUBASZKO, 2004: pp. 34-35.

Na tentativa de manter a empatia com um público cada vez mais exigente, os autores e as emissoras buscam temas que chamem mais a atenção para a realidade cotidiana, na medida em que a sociedade passa a discuti-los: liberdade sexual, movimentos sociais, mudanças no quadro político e na economia, guerras etc. Mais do que apenas criar novos personagens, todo um aparato técnico é elaborado para as produções.

Sobre a questão da recepção e o processo de empatia, citamos Martín-Barbero[18], que destaca os gêneros de teleficcionalidade como estratégias de comunicabilidade. Ele afirma que o estudo puramente literário e não cultural dos gêneros ficcionais, bem como a forma redutora com que alguns estudiosos os encaram em suas análises, nos impedem de compreender a verdadeira função e pertinência metodológica do seu estudo como chave para a análise dos textos televisivos. Ele nos remete, ainda, à concepção de que a competência textual, narrativa, não é unicamente uma condição de emissão, mas também de recepção – o público telespectador compreende as nuances do texto teleficcional, efetivamente *negociando* com a emissora.

A telenovela expandiu os horizontes da criatividade e fez uso intensivo das novas tecnologias à disposição. Veículos, cidades cenográficas, toneladas de roupas e adereços dos mais diversos tipos, maquiagem, equipamentos de luz e som, computadores e novos softwares, além de um verdadeiro batalhão de artistas e técnicos são apenas algumas das peças nesse enorme quebra-cabeças que é a produção teleficcional.

Klagsbrunn[19] ainda chama a atenção para outro fator importante: que o universo ficcional contido em uma telenovela reflete apenas superficialmente as questões do cotidiano, servindo tão-somente para abrir e/ou intensificar uma discussão sobre determinado tema. Os autores e produtores costumam usar elementos do cotidiano diário para despertar o interesse da audiência sobre suas produções; temos aqui um processo circular, no qual a telenovela incentiva a discussão sobre determinado tema e essa discussão atrai público para acompanhar a trama.

É preciso ter-se sempre em mente que problemas sociais e situações políticas são apenas parte do cenário e têm um papel secundário na trama, destinados a destacar o caminho dos protagonistas. Esses fatores fizeram com que, durante o período da ditadura militar, as autoridades governamentais prestassem muita atenção nas tramas e enredos das telenovelas, as quais acabaram sofrendo com a Censura Federal, como veremos mais adiante.

[18] MARTÍN-BARBERO, 2003: p. 314.
[19] *Ibid*., p. 19.

2.2. Do século XIX ao século XXI: A história da trama seriada

Retomando Sodré[20], observamos que ele usa o exemplo dos folhetins publicados em jornais do século XIX para exemplificar as mudanças no processo não apenas de produção e consumo de bens culturais, como dos seus próprios conteúdos. Esse exemplo se torna primordial para embasar a presente pesquisa, tendo em vista que o tipo de produto que mais tarde – mediante o advento do rádio e da televisão, respectivamente – iria se consolidar perante o público como a radionovela e a telenovela, começou exatamente nos folhetins.

Paris, junho de 1830. Uma segunda revolução havia mais uma vez sacudido as fundações da Cidade-Luz e, conseqüentemente, uma forte censura política era imposta aos impressos, o que obrigou os editores a buscarem meios alternativos de preencher o espaço das páginas com textos interessantes ao público, com charadas, poemas e letras de músicas.

Finalmente, em 1836[21], Émile de Girardin, editor do *La Presse*, iniciou a publicação diária de pedaços de novelas de escritores já consagrados, como Balzac, Dumas e Hugo. Para chamar a atenção do público, cada texto sempre parava em um momento particularmente emocionante, com o aviso de que "*continua no próximo capítulo*" (uma expressão que sobreviveu até hoje em várias obras seriadas).

Estava, assim, lançado o formato do "*feuilleton*" (do qual deriva a palavra *folhetim*) um termo que até então designava apenas os rodapés das publicações, mas se expandiu para abranger o novo produto. Outros jornais rapidamente adotariam o mesmo estilo para atrair clientela.

Sodré[22] chama atenção para o fato de que, no folhetim, cultura e mercadoria se interpenetram. O mito estava presente no modo de produção da obra, mas a estrutura se adaptara à repetição seriada de outros produtos de consumo. A necessidade de atender a uma demanda popular grande e diversificada fez os autores optarem por um gênero instrumental e maniqueísta, jogando com as oposições luz/trevas, bem/mal, herói/vilão etc. Segundo ele, o imaginário foi codificado e estereotipado para o rápido consumo, usando lendas, fábulas, casos espantosos da tradição popular oral e escrita, em um formato literário segmentado para abastecer vários números do jornal impresso. Note-se que alguns autores de folhetim, como Dostoievski e Dickens, se destacaram e consagraram-se mais tarde como "escritores clássicos", transcendendo sua origem "massificada" e popular.

[20] SODRÉ, *op. cit.*, pp. 114-115.
[21] SANTOS, *op. cit.*, p.13
[22] SODRÉ, *op. cit.*, p.114

Por conta do processo de formação do novo produto, o gênero literário dos folhetins geralmente se limitava ao melodrama com elementos de suspense e romance, que chamava a atenção principalmente do público feminino. Vale destacar, nesse momento, que o mundo ocidental passava por outros tipos de transformação: a partir do final do século XVIII, o "amor romântico" havia tomado corpo na Europa, em oposição ao sexo reprodutivo e sem tantas demonstrações de carinho do século anterior.

Giddens[23] correlacionou essa nova vertente da intimidade sexual, que surgiu primeiro na aristocracia e mais tarde se estendeu para a população em geral, com a ascensão, na literatura, do "romance" e da "novela". Hoje, em nosso idioma, os dois termos são usados para definir formatos literários – ficção seriada de extensão relativamente longa, dividida em capítulos – independente de seu gênero (ação, suspense, drama, comédia etc.), mas, ao mesmo tempo, "romance" pode ser empregado para designar o sentido de amor romântico. Considerando-se que a língua é um reflexo direto da cultura, podemos estabelecer a premissa de que, na nossa cultura, a narrativa de ficção e os ideais românticos são muito próximos no imaginário popular.

Até o final do século XVIII, o amor, quando relacionado ao casamento, era considerado como companheirismo, ligado às responsabilidades mútuas dos cônjuges. Os homens no Ocidente foram tradicionalmente educados para a variedade sexual – no sentido de ter grande quantidade de parceiras – como se essa fosse um pré-requisito para sua saúde física e social. Em contrapartida, à mulher, especialmente nas sociedades do eixo judaico/cristão/islâmico, tem sido negada a possibilidade de "sucumbir às tentações" de ordem sexual, em nome de uma "virtude" social que foi e ainda é amparada por diversos mecanismos institucionais na História, como o namoro supervisionado, a manutenção da castidade pré-nupcial sob pena de morte e o casamento arranjado na infância, entre outros.

Acompanhando essa lógica, o amor romântico foi, desde o início, um amor de conotação feminina. Enquanto do homem se esperava a exacerbação de sua virilidade pela consolidação de "feitos heróicos" e também pela sua capacidade de realizar "proezas" de natureza sexual – o que os fez separar o "amor institucionalizado" representado pelo casamento, da paixão simbolizada pela amante ou prostituta – a promoção do amor romântico estava claramente associada à subordinação da mulher ao lar e a um relativo isolamento do mundo exterior.

[23] GIDDENS, 1992: pp. 50-51.

É nesse contexto sócio-cultural, desenvolvido através do século XIX, que chega o folhetim romanceado. Historicamente, nosso senso comum sempre associou o amor romântico e todas as suas conseqüências culturais à mulher, e tal associação se manteve de produto em produto: com a popularização da fotografia, surgiram as revistas ilustradas e as fotonovelas; logo, o cinema abriu espaço para seriados exibidos em matinês com heróicos aventureiros, cenários de fantasia e donzelas em perigo.

Mais tarde, o rádio também aproveitaria o gênero melodramático e romântico para criar programas em que, usando de maneira bastante imaginativa os recursos de som e vozes, se criava uma atmosfera de suspense e emoção que invadia os lares e prendiam milhares de ouvintes às suas poltronas. E, finalmente, com o surgimento da televisão, como ocorrera antes com o jornal e o rádio, o estilo seriado e o gênero melodramático ganhariam uma nova roupagem fornecida por técnicas mais sofisticadas.

É importante observar diferenças fundamentais entre o formato da telenovela e o de outras produções seriadas, como as *soap operas* e *sitcoms* norte americanas. Nas *sitcoms*, como *A Feiticeira*, *Jeannie é um Gênio* ou *Friends*, geralmente de conteúdo cômico, as situações mudam muito pouco ao longo de várias temporadas. Nas *soap operas*, como *Dallas*, *Dinastia*, *Melrose*, *Barrados no Baile* e outras de conteúdo mais sério e adulto, pode haver mudanças mais radicais, mas geralmente elas são estudadas com grande antecedência e procuram sempre lidar com o fato de a série ter episódios semanais e poder ter mais uma temporada à frente, com intervalos de três a seis meses entre temporadas – há seriados com sete, oito, e até mais de dez temporadas anuais.

Já a telenovela é programada para durar certo número de meses, com capítulos diários, e terminar. Isso permite mudanças drásticas e rápidas, visto que a trama vai terminar em breve. O revezamento anual de telenovelas no mesmo horário também permite a variação de tramas e o reaproveitamento de autores, diretores, atores, atrizes, equipamentos e até cidades cenográficas inteiras em uma nova trama em outro horário ainda no mesmo ano.

As emissoras fazem grandes investimentos iniciais para lançar uma nova telenovela, que são recuperados pela publicidade garantida pelos índices de audiência. Aqueles artistas teledramatúrgicos que se revezam em papéis principais costumam manter contratos regulares e exclusivos com as emissoras – porque sua imagem ficou associada à da própria emissora (esse é o caso de Tarcísio Meira, Glória Menezes, Francisco Cuoco e outros) – e alguns até têm ações e parte dos ganhos de capital das mesmas. Pesquisas constantes são realizadas para determinar mudanças no gosto popular e melhorar a audiência. Tudo é fruto de um intenso trabalho em nível industrial em larga escala. Nesses termos, a Rede Globo de Televisão

estabeleceu padrões de produção que servem de parâmetros para outras emissoras no Brasil e no mundo. Veremos mais sobre essa emissora no próximo capítulo.

Ainda sobre a estrutura da telenovela, podemos dizer que ela estabeleceu alguns padrões de comportamento na vida social da população. Klagsbrunn afirma que o horário da telenovela é sagrado para a vida familiar e um constante ponto de referência do horário noturno:

> "Tudo é feito para garantir o acompanhamento ininterrupto da telenovela: o momento dos comerciais é usado para comentários e discussão dos conflitos e da trama. Todos se sentem envolvidos e incentivados a opinar. Uma vez que é um evento familiar, as discussões continuam mesmo depois que a transmissão acabou; os comentários e as opiniões sobre a novela são trocados no círculo familiar, com vizinhos, no trabalho e na escola."[24]

Conforme observamos anteriormente, a "massa" não é passiva; a participação dos telespectadores é constante e expressiva; as emissoras tradicionalmente recebem cartas – e atualmente, também, correio eletrônico – com opiniões, reclamações e sugestões sobre as tramas, elogios ou críticas às atuações de determinados atores e atrizes. Pesquisas de opinião – como aquelas publicadas pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa de Opinião e Estatística (Ibope) – são constantemente consultadas para se verificar o que faz sucesso. Para Klagsbrunn, parece que eles querem realmente participar da história: como ela muitas vezes reflete situações comuns do cotidiano que os espectadores vivenciam, eles querem ter alguma influência no seu desfecho. A autora chama a telenovela de "obra aberta", no sentido de que os autores costumam se deixar influenciar pela opinião pública enquanto escrevem novos capítulos, e até mesmo o clímax final da trama.

Martins, a propósito da interferência dos espectadores na trama da telenovela, afirma:

> "Partimos do pressuposto de que faz parte do imaginário social atribuir ao autor uma certa especialidade, o que implica uma espécie de encantamento. Parece-nos, no entanto, que, no que diz respeito às telenovelas, mais e mais a autoria deve ser tomada como um processo em que o interdiscurso e o intertexto entram em jogo na configuração das tramas apresentadas pelas TV s brasileiras. Toma força, cada vez mais, a opinião do leitor, uma espécie de coro popular."[25]

A interação telenovela-público é, assim, um elemento constante no cotidiano das emissoras. A autora chama a atenção, a título de exemplo, para uma pesquisa publicada na *Folha de São Paulo* em 05/09/1997, segundo a qual "57% dos pais crêem que é a televisão que educa seus filhos e que isso é bom. Ou seja, estão de acordo em passar à televisão a

[24] KLAGSBRUNN *in* FADUL, *op. cit*., p. 21.
[25] MARTINS, *in* GREGOLIN *et alli*., 2003: p.61-63.

responsabilidade pela educação de seus filhos". Ela também nos clama a levar em consideração que "a TV aberta e comercial alcança cerca de 160 milhões de brasileiros, entre os quais 18% são analfabetos e em torno de 40% são semi-analfabetos", o que justificaria a expectativa dos pais.

Já pudemos determinar a importância do estudo da telenovela em suas várias facetas: produto industrializado da mídia, ferramenta estratégica para a consolidação de uma identidade nacional, recipiente da memória cotidiana, instrumento de discussões sociais e elemento secundário na educação, além de peça importante em um ritual familiar consagrado por anos de tradição. Também traçamos as linhas teóricas nas quais se baseia o presente estudo.

No próximo capítulo, apresentaremos uma visão geral sobre a formação social da identidade e das questões relativas ao gênero e à sexualidade no contexto contemporâneo, com o objetivo de preparar o campo de análise para nosso estudo.

Capítulo III – Identidade, sexualidade e gênero

> "Se o século XX foi o século das mulheres (...) o século XXI bem pode ser aquele em que a homossexualidade se institucionaliza e se estabiliza socialmente"
>
> (Denílson Lopes)

No capítulo anterior, pudemos observar que as telenovelas participam do processo de integração e consolidação das identidades culturais das sociedades que elas retratam e para as quais são produzidas. Limitando nosso campo de estudo à repercussão da telenovela na sociedade brasileira atual, observamos que a teleficção seriada ocupa um lugar de destaque na programação e na produção televisiva, movimenta grandes cifras no mercado nacional e interage com o cotidiano do cidadão. Essa tem sido a linha de pensamento seguida por diversos pesquisadores contemporâneos desse assunto.

A fim de melhor entendermos tais afirmativas, passamos a relacionar alguns dados e conceitos sobre a formação da identidade cultural – ou, melhor dizendo, das *múltiplas identidades culturais* – no contexto da contemporaneidade, em especial a *identidade de gênero*, a *identidade sexual* e a *identidade nacional*. Essas formas de identidade são as que consideramos como mais importantes para compreender a relação da telenovela com o público e nos auxiliam a consubstanciar o processo de seleção do universo de análise e do caso para estudo.

3.1. A identidade cultural no mundo contemporâneo

Entre os séculos XVIII e XIX, a percepção de *indivíduo* se modificou enquanto acompanhava o aumento de complexidade das sociedades modernas. Uma concepção mais social do sujeito veio substituir uma idéia anterior, do indivíduo centrado em si mesmo, o "*sujeito da razão*" do Iluminismo. O estudo do sujeito humano, seguindo a tendência dualista cartesiana que imperava nos meios acadêmicos, se dividiu em duas ramificações principais: as ciências psicológicas, determinadas a definir o sujeito e seus estados mentais, e as ciências sociais, que localizavam o indivíduo nos processos sociais e nas normas coletivas de convivência em grupo. O *indivíduo iluminista*, pleno e racional por si mesmo, deu lugar ao *indivíduo social*.

Em meados do século XIX, surgiu uma série de novas formas de entendimento sobre o estudo do sujeito humano, como por exemplo, a hipótese da identificação, segundo a qual a identidade de cada indivíduo não surge pronta, como se acreditava no Iluminismo, mas é formada ao longo de sua vida por diferentes influências externas e respostas internas ao meio de convívio.

Conforme citado por Hall, Saussure afirma que a língua é um sistema social, no qual os indivíduos estão inseridos e que os precede em existência; assim, ao se usar uma língua, cada indivíduo não apenas expressa seus próprios pensamentos e sentimentos originais, mas também coloca em atividade uma série de significados previamente existentes na cultura da sociedade na qual o indivíduo está inserido[26]. Podemos extrapolar, também, para dizer que os meios de comunicação de massa fazem uso dos mesmos elementos simbólicos oriundos da cultura para transmitir suas mensagens e obter respostas do público, como ocorre com a telenovela.

Foucault[27] fala extensivamente sobre um processo complexo de regulamentação e vigilância – o *poder disciplinar* – que se desenvolveu ao longo do século XIX e se consolidou no século XX, surgido de ações coletivas das sociedades modernas e representado pelas suas instituições: escola, oficina, quartel, prisão, hospital etc. Essas instituições buscam regulamentar e administrar as vidas e atividades da população sob seus cuidados. Entretanto, no que poderia parecer, em um primeiro momento, uma forma coercitiva de massificação, suas técnicas envolvem processos de individualização dos sujeitos, na medida em que os isola e os cadastra através de documentações cada vez mais complexas e detalhadas. Apenas pela identificação documental de cada sujeito individual é possível ao *poder disciplinar* medir e caracterizar fatos e fenômenos coletivos, com vistas a uma melhor compreensão dos mesmos.

Outro fator que modificou a forma como compreendemos e vivenciamos nossa identidade foi o conjunto de movimentos sociais surgidos e intensificados nos anos 60. As revoltas estudantis, os movimentos da contracultura, as manifestações pela paz e contra a corrida armamentista, as lutas pelos direitos civis e, em especial, o Feminismo, contribuíram para gerar novas discussões políticas e sociais em diversos níveis, inclusive estabelecendo uma relação direta entre o público e o privado. Esses movimentos surgiram exatamente em oposição às instituições estabelecidas, usando muitas vezes a arte e a cultura como ferramentas estratégicas de disseminação de suas idéias.

[26] HALL, 2004: pp. 38-40.
[27] FOUCAULT, 2000.

O movimento feminista se destaca nesse período, porque discutiu a organização familiar, a "base de sustentação moral" da sociedade estabelecida sobre os padrões culturais judaico-cristãos que influenciaram o Ocidente por tantos anos. O Feminismo começou com uma contestação aos papéis sociais dos indivíduos no meio familiar e, por extensão, na sociedade, mas logo se expandiu para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. Esse foi um dos fatores principais na consolidação, alguns anos mais tarde, do movimento de *gays* e lésbicas pelo reconhecimento de suas identidades sociais, o que o torna especialmente importante para nossa pesquisa.

Conforme dissemos no capítulo anterior, o amor romântico se expandiu socialmente – assumindo desde o início uma identidade "feminina" – no final do século XVIII e durante todo o século XIX. Nas palavras de Martín-Barbero, o Romantismo é uma "*reação de desconcerto e fuga frente às contradições brutais da nascente sociedade capitalista*"[28]. O movimento de separação entre amor e sexo causou uma mudança profunda na forma de vivenciarmos as relações socialmente estabelecidas que geram o núcleo familiar. A emergência cada vez maior do que Giddens denomina *sexualidade plástica* – a sexualidade que se manifesta independente da necessidade de reprodução[29] – causou uma profunda mudança no ponto de vista sob o qual a família tradicional era vista até então.

Segundo o autor, a supremacia masculina na sociedade determinou, por muitos anos, um comportamento que era considerado "natural", quando na verdade não era mais do que um conjunto de funções sociais arbitrariamente estabelecidas. O homem tem sido educado para acreditar que tem, desde o início do processo de amadurecimento sexual, uma necessidade de variar parceiras, como se essa fosse uma função de sua própria "saúde", senão física, pelo menos social. Já a mulher foi relegada ao posto de reprodutora, administradora do lar e das tarefas domésticas, cujo objetivo na vida era gerar filhos e criá-los. Para tanto, ela deveria se manter "virtuosa" até o momento do casamento – "virtude" significando abstenção e abstinência no que se refere a uma vida amorosa e sexual.

Giddens[30] observa também que, no final do século XIX, durante o período vitoriano, as amizades entre os homens se manifestavam em atividades esportivas, no lazer e no combate nas guerras, enquanto que as mulheres estabeleciam vínculos muito mais fortes e emocionais entre si, que serviam para mitigar seus desapontamentos com os casamentos e também para que elas trocassem experiências, sonhos e desilusões. Nessa época, o consumo

[28] MARTÍN-BARBERO, 2003: p. 35.
[29] GIDDENS, *op. cit*., pp. 10-11.
[30] *Ibid*., pp. 54-56.

de novelas e histórias românticas cresceu, por conta de uma busca incessante por um êxtase negado às mulheres, uma identidade frustrada na vida social do mundo real. A literatura romântica é uma literatura de esperança, na qual o herói geralmente é um aventureiro que ignora as convenções em sua busca pela felicidade em uma vida exótica. Não é de se estranhar que o consumo do folhetim fosse tão grande.

Giddens ainda lembra que o amor romântico presume autoquestionamento, em especial em relação aos próprios sentimentos e aos do ser amado. Essa relação desenhava uma perspectiva de *história compartilhada* entre os amantes, separando o sentimento das obrigações familiares e exaltando a intimidade. O autor faz uma abordagem interessante sobre a temática romântica da época:

> "O caráter sonhador e fantasioso do romance, descrito na literatura popular do século XIX, atraiu o desprezo dos críticos racionalistas homens e mulheres, que enxergavam nele uma fuga absurda ou patética. Na perspectiva aqui sugerida, o romance é o modo de ver contrafactual do carente – e do século XIX em diante participou de uma reelaboração importante das condições da vida pessoal."[31]

Tal observação segue em paralelo ao que foi descrito no capítulo anterior sobre a atração e o fascínio que o estilo do folhetim tinha e ainda tem sobre a população. É um curioso paradoxo que o Feminismo tenha em muitas ocasiões se fundamentado em visões racionalistas que desprezavam o romance da forma como Giddens descreve acima; na sua busca por igualdade de papéis sociais com os homens, algumas figuras proeminentes do movimento feminista se declararam abertamente contrárias ao comportamento daquelas que apreciavam a leitura dos romances e folhetins e se reuniam à hora do chá para leituras em grupo.

Entretanto, vale ressaltar que, como todos os movimentos sociais, o movimento feminista é bastante complexo e com várias nuances cuja discussão não cabe no escopo do presente trabalho. Basta afirmarmos, no momento, que a possibilidade do romance foi mais um dos diversos elementos que ofereceram às mulheres uma base de união em prol de um relacionamento mais fortalecido.

Esse movimento em prol da igualdade e do questionamento dos valores mantidos até então proporcionou todo um novo horizonte para outros grupos, até então desorganizados, que efetivamente se formaram em busca de reconhecimento social e visibilidade. Hall enfatiza que os movimentos sociais dos anos 60 buscaram discutir a formação da identidade de forma

[31] *Ibid*., p. 57.

política e social, abrindo campos de debates sobre a família, a sexualidade, a etnia, a divisão de trabalho, as instituições estabelecidas e os órgãos de controle e disciplina, além da própria subjetividade. O movimento *gay*/lésbico será explicado em maiores detalhes ainda neste capítulo.

Por conta de tais questionamentos e das discussões que eles levantaram, hoje cada um de nós tem uma identidade fragmentada, ou talvez múltiplas identidades que se manifestam conforme a situação e o grupo social em que estamos no momento. Cada indivíduo é simultaneamente identificado por sua origem étnica, seu gênero, sua sexualidade, seu poder aquisitivo, sua escolaridade e suas aptidões profissionais, entre outros aspectos. As novas tecnologias desenvolvidas nos últimos 30 anos ampliaram ainda mais esse quadro. Nossos cartões de crédito, documentos internacionais, números oficiais como o registro de identidade e a previdência social, falam por nós. Com o advento da internet, podemos criar outras identidades, com *nicknames*, ícones, avatares e senhas. É desse universo que nós devemos extrair um conjunto de categorias para delimitar o campo de ação de nossa pesquisa.

A questão das múltiplas identidades também permeia outro aspecto que tem sido amplamente discutido nos mais recentes estudos sobre a telenovela: a *identidade nacional* em vista da *globalização*. Conforme nos lembra Hall[32], o conceito de *cultura nacional* se constitui numa das principais fontes de *identidade cultural* desde a Modernidade. Ele explica que a identidade cultural nacional é formada na *representação*, no sentido de que os indivíduos participam da idéia de *nação* tal como é representada em sua cultura nacional. Elementos culturais unificadores são desenvolvidos ao longo do tempo, como a língua, ou criados por determinado governo, como as instituições constituídas sob a égide de um conceito nacionalista – um sistema educacional unificado, por exemplo, um código civil ou uma previdência social que vale em todo o território nacional.

Nesse sistema, em que podemos ver uma cultura nacional como um *discurso de identidade*, uma forma de constituir sentido que nos influencia duplamente – tanto na forma como organizamos nosso comportamento quanto na visão que temos de nós mesmos – a telenovela ocupará, como já vimos, um lugar de destaque, como preservadora de uma memória coletiva e um agente valorativo dos usos e costumes de uma cultura nacional. Tendo em mente que o discurso nacionalista é abstrato, a telenovela é apenas mais um agente cultural que dissemina conceitos igualmente abstratos através do seu conjunto de imagens e significados, selecionados para causar empatia com o público telespectador.

[32] HALL, op. cit., p. 50.

O fenômeno da globalização, por outro lado, gera em muitos observadores a impressão de que as identidades nacionais estariam se perdendo em função de processos de integração cultural que atravessam fronteiras nacionais. Entretanto, também se observa um movimento contrário, de fortalecimento das identidades nacionais e culturas regionais, como uma forma de resistência. A televisão já foi vista como uma "arma da globalização" ao levar para dentro dos lares de famílias em qualquer ponto, por mais geograficamente isolado que ele fosse, referências culturais locais, nacionais e mundiais. Mas, quando a telenovela entra nesses mesmos lares levando sotaques, tradições, crenças e costumes regionais e locais, ela ajuda a fortalecer um sentido de identidade local e nacional.

Nesse ponto, retomamos a leitura de Martín-Barbero, que usa justamente o melodrama como exemplo de gênero de ficção que se fortaleceu na América Latina e como "*um terreno precioso para estudo*"[33]. O autor faz uma interessante correlação entre três maneiras diferentes de se considerar o tempo: o *tempo da história* – o tempo da nação e do mundo, onde os grandes acontecimentos são registrados – o *tempo da vida* – que vai do nascimento à morte de cada indivíduo, marcado pelos ritos próprios de passagem das faixas etárias – e o *tempo da família*, que serve de mediador a ambos; ele assimila a afirmação de Hoggart de que *os acontecimentos só são percebidos quando afetam a vida do grupo familiar*, ou seja, os indivíduos buscam correlações entre acontecimentos históricos, locais e fatos nacionais ou mundiais, e o momento de sua família, locais e eventos que ele pode reconhecer com mais facilidade – ou, aproveitando o termo, maior *familiaridade*.

E é justamente nesse *tempo da família* que a telenovela atua e se faz presente; como já vimos, o melodrama teleficcional busca a identificação com o cotidiano da população, nas palavras de Lopes, "*reorganizando as identidades coletivas e as formas de diferenciação simbólica*"[34]. No próximo capítulo, teremos exemplos historicamente contextualizados de como essa influência se dá no nível da recepção e da resposta do público telespectador.

[33] MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p.316.
[34] LOPES, 2002: p. 127.

3.2. Sexualidade e gênero como identidades sociais

Daqui em diante, vamos falar um pouco mais da sexualidade e do gênero no contexto das identidades sociais, para apresentarmos o referencial teórico que permeia nossa análise. Segundo Bozon[35], a sexualidade humana recebe influência direta da construção social; diferentes dos animais, os indivíduos não se comportam sexualmente por instintos, mas sim através de um aprendizado determinado pela cultura da sociedade na qual estão inseridos. Ou seja, além da biologia da sexualidade, que é inerente a cada indivíduo e à raça humana como um todo, nós atuamos sexualmente segundo padrões de comportamento que nos são ensinados e transmitidos como valores e bens culturais e aos quais reagimos, aceitando-os, assimilando-os ou rejeitando-os conforme o caso. Assim sendo, é de se esperar que exista toda uma gama de símbolos, comportamentos e fatores ligados à expressão da sexualidade. Para o autor, somos *atores sócio-sexuais*.

Em primeiro lugar, devemos ter em mente a questão da valoração diferenciada entre o *masculino* e o *feminino*, também vista pelo autor. A sociedade tende a pensar em termos cartesianos, usando conceitos binários de oposição e exclusão mútua: alto/baixo, positivo/negativo, quente/frio, seco/úmido, dia/noite, direita/esquerda, reto/curvo etc.[36] As diferenças anatômicas entre as genitálias e características sexuais secundárias de homens e mulheres levou as culturas a diferenciá-los segundo o mesmo sistema de valores antagônicos.

O falo, o esperma, os pêlos corporais e o ato da ejaculação nos homens, em contrapartida ao sangue menstrual, a anatomia da vagina e o parto nas mulheres têm sido vistos há gerações como fatores determinantes de uma diferença não apenas de papéis na reprodução, mas de postos na hierarquia social. Homens e mulheres são ensinados a se comportarem segundo as diretrizes sociais definidas para esses papéis e postos. Por uma série de elementos arbitrários definidos na história da humanidade, as mulheres receberam postos socialmente inferiores nas sociedades, que se mantêm desde a Antigüidade até os dias de hoje, apesar de várias conquistas históricas a partir do movimento feminista e outros processos sociais de questionamento e mudança de valores.

Não devemos confundir, entretanto, o discurso social do *gênero* com o da *sexualidade*. Até aqui, enfocamos a diferença arbitrária, imposta pela sociedade, no que se refere ao que é *masculino* e *feminino*, ou seja, próprio do homem ou da mulher. A sexualidade segue por

[35] BOZON, 2004: pp. 12-14
[36] *Ibid*., p.21

outro caminho, apesar de ser objeto de constante confusão, devido à forma como a sociedade lida com a relação entre os dois discursos sociais. A razão por trás disso é que a maioria da sociedade tende a se acomodar com uma resposta cartesiana simplificada para essa questão, reduzindo-a ao binômio masculino/feminino.

Furlani[37] estabelece uma diferença entre a *sexualidade*, ou *orientação sexual* – o desejo sexual relativizado com diferentes possibilidades de prazer – a *prática sexual* – o que se faz na relação sexual – e a *identidade sexual* – como cada pessoa se sente ou é nominada a partir da sua prática sexual. A autora não deixa dúvida de que não há qualquer relação entre a prática sexual que a pessoa apresenta com seu caráter, sua profissão ou sua conduta social. Entretanto, admite que a sociedade tende a misturar esses aspectos da identidade social, especialmente se levarmos em consideração que a cultura ocidental é altamente influenciada, ao longo da História, por três religiões – Judaísmo, Cristianismo e Islamismo – que condenam qualquer conduta sexual diferente de um padrão estabelecido em seus códigos morais e éticos escritos há centenas de anos.

Nessas doutrinas, o *homem* se confunde com o *masculino* e a *mulher* com o *feminino*. Qualquer outro padrão de conduta social é tratado como "anormal", "pecaminoso" e digno da fúria divina. Embora a orientação sexual do indivíduo não esteja necessariamente estampada em sua conduta social, a sociedade parece esperar que o indivíduo com uma sexualidade tida como "desviante" demonstre um comportamento social igualmente "inverso"; nessa concepção, o homem homossexual deve ser *feminino* e a mulher homossexual deve ser *masculina*, e ambos só podem buscar satisfação sexual com outras pessoas do mesmo sexo, mas que manifestam uma sexualidade "normal", o que alimenta o mito de que os homossexuais procuram levar os heterossexuais "ao erro".

Isso gera um segundo desdobramento, a partir do fato estabelecido de que a nossa cultura e estrutura social estabelecem uma supremacia de valor ao homem heterossexual. Tanto a mulher heterossexual quanto o homem homossexual – considerado "invertido" e "feminino" são colocados em um patamar de inferioridade social. As mulheres homossexuais, em contrapartida, são respeitadas como iguais pelos homens apenas em culturas isoladas nas quais os papéis sociais do homem e da mulher são definidos de maneira mais simples e pragmática, como entre os esquimós e alguns grupos tribais africanos, por exemplo. Na sociedade "civilizada", com todas as suas complexidades, observamos que a mulher homossexual continua sendo vista como *mulher* – e, portanto, é socialmente inferiorizada.

[37] FURLANI, 2003: p. 154

Devemos partir do princípio de que a identidade de gênero e a identidade sexual são elementos identitários diferentes para cada indivíduo. Um *homem* homossexual continua sendo homem e pode continuar mantendo uma conduta *masculina*, sem prejuízo de sua orientação sexual; o mesmo ocorre com a mulher. Aliás, conforme se pode constatar pelas vendas da indústria dos filmes eróticos e pornográficos homossexuais, a imagem do homem homossexual másculo é a que mais faz sucesso nesse tipo de mercado, com mais de 80% das vendas de fitas, DVDs e produtos relacionados[38]. Isso não significa, em absoluto, que os homossexuais desprezem aqueles homens em seu meio que manifestam um discurso social feminino, ou as mulheres com discurso masculino; apenas revela que a conduta de se manter a sexualidade afastada do comportamento social é bastante conhecida e explorada, não apenas como alternativa para esconder sua sexualidade, mas como uma efetiva possibilidade em meios às identidades sociais.

3.3. Homossexualismo, homossexualidade, homossociabilidade

Apresentamos a seguir uma explicação sobre os termos e conceitos utilizados no presente trabalho de pesquisa, bem como um breve histórico das noções culturais e científicas referentes à homossexualidade. Entendemos ser importante explicar como chegamos e o quanto nossa cultura e sociedade percorreram até os conceitos atuais sobre o assunto.

A *homossexualidade* como tal não "existia" até o século XX – ou melhor, não era reconhecida como uma sexualidade; antes desse momento, a relação romântica e/ou sexual entre indivíduos do mesmo sexo tinha muitos outros nomes, relativos a linhas de raciocínio distintas. O termo aplicado pelos judeus e cristãos era *sodomita*, relativo a uma suposta alusão bíblica de que o tipo principal de "pecado" que ocorria em Sodoma seria a prática do coito anal entre homens e teria sido a causa de sua destruição pela fúria divina. Somente há alguns anos, correntes de pensamento dentro da própria Igreja Católica[39], fundamentadas em pesquisas arqueológicas, vêm mudando esse quadro para acreditar que, na realidade, o texto bíblico foi mal traduzido e os pecados dos sodomitas eram a soberba, o egoísmo e a falta de hospitalidade para com estrangeiros, além do que Sodoma não teria realmente sido destruída por intervenção divina, mas por uma invasão.

[38] Fonte: **http://www.gaypornblog.com**

[39] Mais sobre o assunto pode ser encontrado nos *websites* **http://www.discoverychannel.com**, **http://www.nationalgeographic**.com e **http://www.glsplanet.com**

Depois de um breve período em que a literatura usou o termo *catamita* – derivado de *Catamitus*, forma latina de Ganimedes, o lendário copeiro dos deuses olímpicos, que teria sido possuído e arrebatado por Zeus – a palavra *pederasta* passou à História como sinônimo de relação homossexual entre um mestre mais velho e um jovem na puberdade, "entre o primeiro fio de barba e a barba completa"; hoje sabemos que o relacionamento entre tutores e aprendizes na Grécia clássica não se dava exatamente nesses termos e pederastia passou a significar "atração por jovens", independente de orientação sexual[40]. O termo *lésbica* (em inglês, *lesbian*; no espanhol, *lesbiana*), referente às mulheres homossexuais, deriva de *Lesbos*, nome da Ilha onde a poetisa Safo compunha e declamava seus textos, os quais foram considerados por muitos como feministas e por outros como de natureza homossexual. Na Idade Média, surgiram as *anandristas* ("que negam os homens").

Na época do Brasil colonial, o termo português *fanchono* foi utilizado em larga escala, inclusive em documentos oficiais, para designar aqueles que eram acusados de praticar a sodomia (e *fanchona* para designar mulheres que praticavam sexo entre si). Na mesma época, na América Espanhola, era comum o uso de *maricón*, aumentativo do pejorativo *maricas* e que ainda é conhecido. Existem ainda outros termos, mais chulos, que são usados muitas vezes não para identificar a sexualidade, mas apenas para xingar e diminuir socialmente, em especial o homem – lembramos a problemática, levantada por Bozon, da masculinidade que precisa ser provada o tempo todo e é constante objeto de desafios e dúvidas[41].

E não podemos nos esquecer do *andrógino*, oriundo de um mito grego e que se relaciona àquelas pessoas que têm uma aparência ambivalente aos gêneros, independente de sua orientação sexual. O visual andrógino reaparece esporadicamente na cultura, em especial através da moda, da arte e da música. Durante muito tempo, a possibilidade de hermafroditismo na espécie humana foi contestada e vista como uma aberração, uma anomalia genética. Só há poucos anos foi constatado que essa possibilidade biológica existe e é mais comum do que se pensava.

O "homem que se disfarça como mulher" usando meios artificiais – roupas, perucas, maquiagem e mais recentemente hormônios e injeções de silicone – era originalmente chamado *travesti* ou *transformista* e mais tarde surgiu o *transgênero*, aquele que efetivamente transforma seu corpo por cirurgia e migra de um gênero para o outro – em geral do masculino para o feminino, mas existem casos do sentido oposto – tendo ou não nascido com um ou dois

[40] Não confundir com *pedofilia*, "atração por crianças"; o termo "jovem" se refere a adolescentes e jovens adultos. Para mais detalhes, vide LOPES, *op. cit*., p. 64.
[41] Destacamos *mariquinha, fresco, viado, bicha, boiola* e *baitola*, para homens, e *sapatão*, para mulheres.

aparelhos sexuais. Daí surgiu uma nova distinção: o homem que se veste de mulher sem se transformar fisicamente – e que costuma fazê-lo em função de uma atividade profissional em boates *gays*, apresentando shows e performances de dança e dublagem – é denominado *drag queen*. Já o travesti contemporâneo e o transgênero são frutos das possibilidades dos avanços tecnológicos na Medicina.

Ainda há muito para se discutir em termos legais sobre essa questão, especialmente porque a Justiça só reconhece a existência de dois gêneros, mas quando um transgênero solicita mudança de identidade e documentação, a aprovação desse pedido normalmente envolve uma definição legal de que o indivíduo nasceu com uma "anomalia estética que foi corrigida por cirurgia". O caso recente da (até então vista como) famosa travesti – e depois reconhecida como transgênero – *Roberta Close* (Luis Roberto Gambini, hoje Roberta Gambini) é o mais conhecido no Brasil. Ela nasceu com o corpo masculino, passou por várias baterias de exames psicológicos, quinze perícias médicas e teve que suportar uma espera de dezesseis anos, antes que a Justiça reconhecesse sua mudança e lhe permitisse atualizar seus dados pessoais, identificando-a legalmente como mulher.

No final do século XIX, surgiram os termos *uranista* e *uranófilo*, a partir de estudos publicados pelos médicos Karl Ulrichs e Magnus Hirschfeld. Esses nomes se referiam a *Vênus Urânia*, uma concepção de amor entre iguais oriunda da idéia que se fazia da cultura grega. Em 1869, a palavra *homossexualismo* foi usada pelo médico húngaro Karoly Benkett para descrever uma condição, uma forma de comportamento considerada "desviante" e "perversa". A palavra é composta de múltiplos radicais: *homo* (do grego, significa "igual", "semelhante"), *sexus* (do latim, significa "sexo") e *ismo* (do latim, significa "próprio de", "da natureza de", "da condição de"). O uso do sufixo *ismo* determinava que a prática homossexual era uma conduta consciente, considerada "pecaminosa" pela instituição religiosa e "patológica" pela sociedade médica. Em termos científicos, somente a partir do século XIX podemos falar do *sujeito homossexual*.

O termo mais usado na atualidade para identificar os homossexuais masculinos é *gay* – que significa, originalmente, "alegre" e "brincalhão" (em sua versão mais antiga registrada no século XII, *gai*, também significa "brilhante", "prazeroso") e tem a mesma origem latina da palavra *gaiato*, em português (note-se que, na língua inglesa, principalmente na língua falada coloquial, há várias referências a *gay woman*, ao invés de *lesbian*, para identificar mulheres homossexuais). Apesar de alguns reconhecerem o uso do termo a partir do movimento de Stonewall (descrito mais à frente), a sua origem é muito mais antiga. Já em 1868 havia uma canção inglesa, *The gay young clerk in the dry goods store*, que atribuía um sentido

sexualmente dúbio à palavra. Nos anos 1890, a expressão *gay house* era usada para bordéis em algumas regiões dos Estados Unidos, associando a "alegria" das casas à prostituição e promiscuidade. O termo passeou entre prostitutas e garotos de programa no início do século XX, antes de ser adotado apenas no seu sentido atual[42].

O termo *homossexualidade*, que é mais aceito na atualidade para definir de maneira genérica o contexto dos homossexuais, se refere a uma *qualidade*, não uma condição. A homossexualidade passou a ser vista não mais como uma doença, mas sim como uma possibilidade legítima de expressão sexual. Recentemente, alguns autores se referem ao *homoerotismo*, à *homoafetividade* e à *homoconjugalidade* para expressarem diferentes visões e elementos desse tipo de relação social.

Em dezembro de 1973, a APA (American Psychiatric Association, ou Associação Psiquiátrica Norte-Americana), propôs e aprovou a retirada da homossexualidade da lista de transtornos mentais. Em 1985, o Conselho Federal de Medicina, no Brasil, tornou sem efeito o parágrafo 302.0 do Código Internacional de Doenças, que classificava o ainda chamado *homossexualismo* como desvio e transtorno sexual. A Organização Mundial de Saúde anulou o parágrafo em 1993, modificando o termo oficialmente para *homossexualidade* e conferindo-lhe em definitivo o caráter de possibilidade sexual, sem qualquer associação com doenças ou transtornos. Em 1999, o Conselho Federal de Psicologia, no Brasil, também reforçou a determinação de que a homossexualidade não é doença. Na Holanda, os casais homossexuais têm direitos civis iguais aos dos heterossexuais desde 2001, e o governo da Espanha, nação tradicionalmente católica, legalizou o casamento homossexual em 2005. Na América Latina, a Nicarágua é o único país onde a homossexualidade ainda é considerada criminosa.

Entretanto, a controvérsia continua. O Vaticano lançou, em 2003, uma campanha contra a legalização da união civil homossexual e pediu aos políticos católicos de todo o mundo que fossem contrários aos projetos de leis a favor do casamento gay. Também há alguns profissionais, especialmente nas áreas de Psicologia e Psicanálise, que violam as determinações de seus respectivos conselhos e propõem tratamentos para "curar" a homossexualidade. Alguns indivíduos recorrem a eles, concedendo-lhes crédito por sua suposta "autoridade" sobre o assunto (a telenovela escolhida como *corpus* de análise inclui um exemplo disso). Se nos meios científicos e políticos, a mudança de visão sobre a homossexualidade é tão recente e, na sociedade civil, a influência religiosa permanece forte, podemos entender porque ainda existe tanto preconceito contra os homossexuais.

[42] *Cit. in Online Etymology Dictionary*, **http://www.etymonline.com/index.php?term=gay**

3.4. A homossexualidade no contexto cultural e histórico

Vimos que a *homossexualidade* só começou a ser aceita como possibilidade sexual recentemente; agora voltamos mais uma vez nossa atenção para a História. O comportamento "desviante" relativo à homossexualidade foi registrado em inúmeros documentos sob diferentes nomes: "sodomia", "ato contra a natureza", "pecado da inversão", "ato execrável até pelo Diabo" e "bestialidade" (não confundir com a prática sexual da *bestialidade*, que envolve atração por animais), entre outros.

Segundo Bauman[43], todas as sociedades produzem *estranhos* e cada sociedade produz *sua espécie particular de estranhos*, da sua própria maneira, única e inimitável. As formas de lidar com a existência de tais personagens, todavia, podem ser copiadas e mesmo importadas – tome-se como exemplos de medidas extremas as ações da Inquisição em diversos países por séculos e os campos de concentração nazistas na Polônia e Áustria, entre outros. Existem, realmente, várias maneiras de se considerar o outro como *estranho e diferente* e as sociedades inventam ou copiam diversas formas de lidar com seus próprios estranhos.

Bauman[44] prossegue considerando que cada sociedade traça fronteiras e mapas cognitivos, estéticos e morais e, fatalmente, ela também produzirá indivíduos que irão transgredir tais fronteiras em várias áreas, seja através da sua cor de pele, tradições étnico-culturais, religião, gênero ou orientação sexual, apenas para citar alguns exemplos. Sennet[45] usou a peça *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, para explicar a segregação dos judeus em Veneza, no século XVI e alertar para a forma como, entre outros fatores, o preconceito e a ignorância foram bem servidos pela própria estrutura da comunidade. Naquela cidade, há cinco séculos, institucionalizou-se uma prática que ainda se faz presente nas sociedades contemporâneas; e se não é aplicada da mesma forma explícita, com muros e pontes, é manifesta em posturas públicas, movimentos sociais e na própria administração pública, que em determinados momentos fomenta a segregação. Daí surgiu o conceito de *gueto*, explicado em detalhes mais adiante.

No Brasil, a primeira instituição a registrar o comportamento homossexual foi o Santo Ofício[46], a partir do século XVI, com especial atenção às relações dos fazendeiros e senhores

[43] BAUMAN, 1998: p. 27
[44] *Ibid*.
[45] SENNET, 2001: p. 180
[46] MOTT *in* VAINFAS (org), 1986: pp. 19-40.

de engenho com seus escravos – o que indica outras formas de relacionamento, incluindo a dominação e o abuso inter-racial. Poucos foram os relatos encontrados fora dos tribunais da Inquisição até o século XIX, quando os médicos passaram a registrar os casos de "desvio sexual".

A situação mundial dos homossexuais também não mudou muito ao longo da História, exceto por algumas iniciativas isoladas: o movimento em defesa dos direitos dos homossexuais surgiu na Alemanha em 1897, com o Comitê Humanitário e Científico, de forma bastante tímida, tendo como principal bandeira a descriminalização da homossexualidade e o reconhecimento dos direitos civis dos homossexuais. Não havia ainda uma consciência de "comunidade" entre os homossexuais, muito menos em termos internacionais; apenas pequenos grupos locais se reuniam para discutir o assunto, ainda de forma discreta e escondida do olhar público.

É importante observar que, em 1917, em plena Revolução Russa, o governo bolchevique aboliu todas as leis que condenavam os atos homossexuais. Mas, se o início do século XX mostrou as sociedades mais livres em relação às possibilidades sexuais do ser humano, o que se viu logo depois foi exatamente o contrário. Particularmente, na Alemanha, nos anos 20, e na União Soviética, por volta de 1930, com Stalin, a homossexualidade foi negada, reprimida, encarcerada e assassinada. Nos campos de concentração nazistas, homossexuais eram separados, etiquetados como cobaias e usados em experiências médicas. Também os EUA, na primeira metade do século XX, promoveram uma verdadeira histeria anti-homossexual em nome da moral e dos valores familiares.

Somente após a Segunda Guerra Mundial o movimento pró-homossexual começou a se estruturar na Europa e Estados Unidos. Mas apenas no final da década de 60 ele começou a tomar corpo e se fortalecer, como reflexo do Feminismo, dos movimentos juvenis contraculturais e dos movimentos de esquerda da época, seguindo uma estrutura semelhante à do movimento feminista, que havia se estabelecido desde o início do século.

Em 28 de junho de 1969, no bairro Greenwich Village, em New York, aconteceu o fato que marcou o início do movimento homossexual organizado. Naquele dia, freqüentadores do bar gay *Stonewall Inn* resolveram dar uma basta à violência das batidas policiais no local e reagiram, em igual medida, ao tratamento a que eram submetidos.

Era comum, à época, que homens e mulheres, travestis, *drag queens*, clientes e transeuntes em geral fossem levados em camburões às delegacias e fichados, mesmo que não tivessem desrespeitado qualquer lei, simplesmente por estarem nos arredores de boates ou bares de homossexuais, sob alegações falsas de venda ilegal de bebidas. Muitos perdiam os

empregos ou sofriam outras formas sérias de discriminação ao terem "sua identidade secreta" descoberta pela sociedade. Mas naquele dia, os freqüentadores resolveram reagir. As travestis e *drag queens*, particularmente, ficaram revoltadas ao ver policiais espancando e intimidando rapazes, que não estavam fazendo coisa alguma além de estar no local. Segundo a versão mais contada dos fatos daquela noite, uma *drag queen* foi jogada dentro de um carro de policia e revidou empurrando o policial. Isso teria dado início a uma reação violenta à ação policial.

Naquela noite, palavras de ordem, como "*Sou homossexual e me orgulho disso*" e "*Eu gosto de rapazes*" foram gritadas por um número crescente de pessoas por várias ruas do bairro; o movimento se repetiu durante todo aquele final de semana. Foi a primeira vez que um grupo de homossexuais resistiu publicamente à discriminação. O termo "orgulho" passou a representar o sentimento de comunidade, ligada por laços de orientação sexual semelhante, independente de origem étnica, profissão, formação educacional ou posição social.

Em 1970, o dia 28 de junho foi comemorado nas ruas de Nova Iorque, por um ano desde aquela primeira noite de resistência. Um grupo chamado "Frente de Libertação Gay" lançou o jornal *Come Out* e elegeu o dia 28 de junho como o *Dia Internacional do Orgulho Gay*. Iniciou-se assim a realização das *Paradas do Orgulho Gay* que, atualmente ocorrem em vários países como Canadá, Austrália, Alemanha, Inglaterra e Brasil. Hoje, a Parada do Orgulho é o símbolo do movimento que se destina a promover a diversidade e aceitação. A Parada de São Paulo em 2005 teve cerca de dois milhões e meio de pessoas.

Somente a partir desses movimentos, nos últimos 20 anos, aproximadamente, vem-se estabelecendo com mais visibilidade no meio acadêmico uma categoria de pesquisa que se convencionou chamar de "estudos *gays* e lésbicos", contemporaneamente incluídos na categoria de "estudos de gênero". Certamente, houve outras iniciativas antes daquela época, porém não em tal quantidade e de tal forma estruturadas, que pudessem ser categorizadas em um grupo específico. Conforme ressalta Lopes[47], foi necessário todo um conjunto de fatores históricos e culturais, especialmente a partir do século XIX, para evidenciar a temática *homoerótica* na arte e na ciência, primeiro como forma de transgressão do *status quo* e mais tarde como um estilo, classificado e determinado pela orientação sexual de seus criadores e principais fãs.

Associada aos movimentos de contracultura nos Estados Unidos e da politização das universidades norte-americanas, surgiu uma necessidade de se falar de *homotextualidade*, que

[47] LOPES, *op.cit.*, p. 21.

levou à formalização de programas e linhas de pesquisa voltados especificamente para a identidade e o gênero relativos ao *homoerotismo*. No Brasil, esse movimento somente se organizou em meados dos anos 80, e ainda de maneira relativamente tímida, em parte devido à forte influência que a ditadura militar teve na nossa cultura por duas décadas e à expansão de expressões religiosas contrárias à homossexualidade. Apenas a partir de 1996 começaram a ocorrer atividades públicas para comemorar o 28 de junho e em 1997 ocorreu a primeira Parada do Orgulho GLBT[48] (*gays*, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros), em São Paulo.

Lopes apresenta uma distinção conceitual entre os "estudos *queer*", mais sistematicamente estruturados a partir dos anos 70 nos EUA, e os estudos contemporâneos de *homoerotismo*, *homossociabilidade*, *homotextualidade* e gênero:

> "Os estudos queer atacam uma repronarratividade e reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução. As questões homoeróticas são percebidas como pertinentes para o conjunto de uma sociedade em rápida transformação diante das novas tecnologias, em que as imagens virtuais, sintéticas, são reproduzidas eletronicamente e as identidades se apresentam de forma mais instável e complexa, reafirmando vínculos entre política e cultura, teoria e prática, na criação de novos contextos e na redefinição de formas de gregariedade, em meio à dispersão contemporânea."[49]

Ao concordarmos com a distinção conceitual apresentada por Lopes, nos comprometemos a fundamentar nosso trabalho no sentido de uma análise da representação social da homossexualidade através do estudo de personagens da telenovela, o que não implica, necessariamente, uma expressão artística homoerótica *per se*, mas sim na sua interação com um contexto histórico-cultural maior, e não especificamente como uma forma de transgressão ou provocação dos padrões culturais estabelecidos em determinado momento na sociedade.

Apesar da prevalência, em alguns trabalhos recentes, do termo *homoerotismo*, defendido por Costa[50], em contrapartida à noção de *homossexualidade*, preferimos manter este último. A *homossexualidade*, é uma forma de identidade social, a expressão de uma *substância homossexual* emocional, orgânica e/ou psíquica, comum a todos os que possuem uma tendência, seja ela potencial ou efetiva, para o *homoerotismo*, o qual transcende e perpassa o aspecto das representações sociais tratado na presente pesquisa.

---

[48] A sigla GLBT é oficialmente aprovada pela ILGA – International Lesbian and Gay Association – e tem sido mundialmente difundida como designador das minorias sexuais em geral.
[49] LOPES, *op. cit.*, p. 24.
[50] COSTA, 1992: p. 21.

3.5. Gueto e comunidade: isolamento e sociabilidade

É importante ressaltar uma outra questão no contexto da *homossexualidade* e da *homossociabilidade*: o conceito de *gueto*, em comparação à idéia contemporânea de *comunidade*[51]. O *gueto* é oriundo de um movimento de isolamento e segregação; a *comunidade*, por outro lado, vem de uma proposta de socialização. O termo *gueto* tem origem no italiano "*Ghetto*", que determinava a vizinhança fechada, em uma cidade, onde os judeus eram obrigados a morarem separados dos demais.

Essa prática se espalhou pela Europa, seguindo o exemplo de Veneza, no século XVI. A administração da cidade aproveitou sua estrutura em arquipélago para isolar os judeus em uma ilha onde antes ficavam as fundições[52], usando os mesmos canais que serviam de vias de comunicação ao restante da cidade, como fossos de isolamento. A exemplo do que acontecia com os alemães na Itália (que por causa da Reforma Protestante, à época, eram reunidos em pequenas fortalezas, independentemente de serem protestantes ou católicos), os judeus eram segregados espacialmente na comunidade, tendo permissão de sair durante o dia mas permanecendo fechados e enclausurados à noite, sob "proteção e vigilância" de forças policiais.

O conceito de *gueto* foi amplamente reutilizado ao longo da História, principalmente para definir, como em Veneza, locais específicos para isolamento e segregação. Contemporaneamente, entretanto, o termo vem assumindo um aspecto mais abstrato, voltado para uma segregação espacial não definida por muralhas ou pontes, mas sim por atitudes. Vários grupos considerados minoritários na sociedade foram e são segregados por causa da diferença e, da mesma forma que ocorria com os judeus venezianos, por medo e fascínio sobre a idéia do contato.

Descendentes de africanos e orientais, por exemplo, reunidos em bairros e comunidades por força de fatores históricos, como a escravidão e a imigração (verificamos casos no Brasil e nos EUA, por exemplo), foram e ainda são, em várias cidades, objeto de "folclore", relativo

[51] Entendemos que o termo "comunidade" tem gerado certa polêmica nos meios acadêmicos e científicos. Preferimos usar o conceito de "comunidade emocional", conforme adotado e explicado por Maffesoli (1998).
[52] O termo italiano "gettare" significa "fundir", "escorrer", "despejar". Os guetos eram, portanto, as "fundições". Suas atividades foram transferidas ao Arsenal da cidade e os espaços foram adaptados para as moradias dos judeus, aproveitando-se de que a ilha que ocupavam só tinha duas pontes, era murada e suas portas de ferro podiam ser firmemente trancadas à noite, pelo lado de fora (SENNET, *op. cit*., p.194). Parece-nos, no mínimo, curioso que um termo ligado ao ato de fundir tenha sido usado para definir um espaço de segregação social.

aos seus costumes nativos, à sua dieta, às suas práticas sexuais etc. Os turistas estrangeiros no Harlen de New York, ou nas *Chinatowns* das grandes cidades norte-americanas, que visitam as comunidades em busca de "exotismo", apenas imitam o comportamento dos cristãos que invadiam o gueto de Veneza no início do século XVII atrás dos famosos concertos musicais e sublimes sermões do rabino Judah Aryeh[53].

A reunião em um mesmo espaço físico, ou mesmo a reunião em grupo por motivos de isolamento social, serve para fortalecer as relações internas dos segregados, criando uma identidade de grupo que transcende as identidades individuais. Sennett alerta para o fato de que "*a identidade grupal, quando forjada pela opressão, não libera os segregados do seu opressor*"[54]; vale ressaltar que um dos objetivos principais do processo que leva à formação do gueto, além de promover o controle dos estranhos e diferentes através do isolamento, é tornar o estranho "invisível" aos olhos da sociedade: apesar de ele estar sempre presente, o fato de não ser visto, exceto em momentos específicos, "aliviaria" a sociedade de um possível enfrentamento com esses grupos "incômodos". Uma questão a ser considerada, todavia, é que o agrupamento, em condições de pressão social, pode gerar uma força social em sentido oposto, acabando por trazer *visibilidade* ao gueto.

Entretanto, a questão toma outro rumo a partir das iniciativas dos movimentos sociais, que buscaram não o isolamento e o crescimento em paralelo à sociedade, mas a integração. Maffesoli[55] descreve o fenômeno que denomina "*tribalismo*" como uma forma de agregação de dimensões afetivas, de solidariedade e reciprocidade sem as amarras da relação social institucionalizada, indicando que a fusão da comunidade pode ser perfeitamente *desindividualizante* – de uma forma positiva – na medida em que o participante assume diferentes papéis (máscaras) sociais – ou *identidades* – enquanto muda de um grupo (tribo) para outro, simultaneamente como ator e espectador, em um clima eminentemente sensual, do *tocar*, do *estar junto*.

Essa definição se aplica perfeitamente à forma de relacionamento observado na comunidade homossexual como um todo, em especial durante grandes eventos como a Parada do Orgulho. Os movimentos de conscientização buscam a *visibilidade social* das minorias homossexuais como grupo e a sua integração tanto com outras minorias quanto com a população em geral. No momento em que a globalização reúne povos e culturas, as minorias

[53] SENNETT, *op. cit*., p. 205.
[54] Ibid., p. 208.
[55] MAFFESOLI, M., 1998, p. 102-108.

podem usar os espaços de convivência que antes eram privilégio da maioria "normal", fortalecendo uma estrutura e uma *identidade social* de comunidade.

Gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros usam as ferramentas da tecnologia, como a internet, em escala cada vez maior, e há diversos websites especializados na atualização diária das notícias sobre os movimentos de socialização e visibilidade homossexual. Existe uma forte indústria de turismo, produtos e serviços, voltada para o público homossexual, oferecendo oportunidades iguais às dos heterossexuais onde antes havia constrangimento e segregação. Por tudo isso, contemporaneamente, o conceito de *gueto* só se aplica a casos específicos, enquanto que a idéia da *comunidade* e das relações de *sociabilidade* é a que prevalece nos estudos e pesquisas sobre o tema.

3.6. O retrato teledramatúrgico da homossexualidade

Segundo Bozon[56], qualquer expressão social da sexualidade é diariamente representada em linguagem oral e corporal, vestuário e atitudes dentro de determinado contexto social. Assim sendo, também podemos determinar padrões de comportamento que definem os gêneros e sua relação social dentro das produções que simulam a realidade, como ocorre na telenovela. Moreno, usando lógica semelhante em relação ao cinema brasileiro, lembra:

> "Nas artes cênicas, a personagem é cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou atriz. A personagem é também a que interpreta, que representa uma pessoa, um ser. Serve como agente, porta-voz de uma determinada situação, sentimento, emoção, estado de espírito deste ser na sociedade ou como expressão de um estado de coisas, de uma visão de mundo ou para com o mundo. E isso em diversos níveis: político, social, psicológico etc."[57]

Moreno prossegue estabelecendo o que chama de *retrato fílmico*, um conjunto de valores conferidos a um determinado sujeito ou segmento da sociedade por uma produção cinematográfica, através da caracterização dos seus personagens. Podemos extrapolar, então, um *retrato teledramatúrgico* a partir de elementos similares conferidos pela teleficção, em nosso caso a telenovela.

A propósito do *retrato teledramatúrgico* do homossexual, retomamos o discurso da sexualidade expressa socialmente de Bozon, sem perder de vista os elementos de formação da identidade já discutidos anteriormente. Moreno constatou que, na filmografia brasileira, a

[56] BOZON, *op. cit.*, p. 14.
[57] MORENO, 2001: p. 23

maior parte das personagens homossexuais é apresentada a partir de elementos de caricatura, como gestos, fala e aspectos visuais (indumentária, maquiagem e adornos) exagerados. Especialmente os homens homossexuais muitas vezes se confundem com travestis, tal a sua aparente ânsia por demonstrarem uma *feminilidade* artificial.

Pudemos observar ao longo do trabalho que, nas telenovelas brasileiras, a incidência de personagens homossexuais foi se intensificando lentamente através dos anos, conforme poderá ser constatado na pesquisa histórica a seguir. Seus modelos, tipos e atitudes também foram se modernizando e se adaptando à maneira de ver dos espectadores. No capítulo anterior, estabelecemos que a trama da telenovela segue uma "receita" que inclui mistérios (normalmente relacionados a um crime ou segredo importante e perigoso para alguns), dramas emocionais, romances ardentes (às vezes não correspondidos), competições por poder e/ou fortuna e situações cômicas. Ao longo dos anos, as personagens homossexuais vieram participando de uma ou mais dessas áreas específicas, o que lhes concedeu conotações que podemos denominar *positivas* – próximas do gosto popular – ou *negativas* – que geraram antipatia do público expectador.

Observamos que a homossexualidade se estabelece como um dos muitos *elementos de discurso* possíveis na telenovela – o discurso das relações de poder, o discurso da dicotomia Bem x Mal, o discurso do amor romântico em oposição à conveniência socialmente estabelecida, apenas para mencionar alguns – geralmente através de uma ou mais personagens de caráter secundário (denominados "coadjuvantes").

Enquanto que a homossexualidade em si foi discutida de forma direta um número relativamente pequeno de vezes através dos personagens das tramas, sua presença é assegurada pelas interpretações tanto das personagens homossexuais quanto das personagens heterossexuais à sua volta. Encontramos não apenas personagens gays e lésbicas (declarados ou não), como também travestis, transgêneros, bissexuais, heterossexuais que fingem ser homossexuais por alguma razão, e personagens que se travestem sem que isso tenha relação com sua orientação sexual.

3.7. O "respeito" ao preconceito e a educação para a sexualidade

Existe um outro aspecto relevante sobre o comportamento que merece ser citado na presente pesquisa: em várias publicações, revistas e *websites* que comentam telenovelas, é comum haver referências a personagens homossexuais usando expressões como "*um simpático personagem*", que "*conquistou o público sem cenas chocantes*".

A expressão "*cena chocante*" se refere, geralmente, a qualquer cena que demonstre a orientação sexual de forma explícita, como um beijo, um olhar romântico ou mesmo uma insinuação. Observamos que, à medida que a telenovela evoluiu para acompanhar o gosto popular e manter sua relação empática, a personagem homossexual se valorizou através do discurso da sexualidade no nível social, prendendo-se cada vez menos a estereótipos visuais, como o gestual "efeminado" nos homens ou vestuário "masculinizado" em mulheres, porém sem a intensificação da imagem da sexualidade *per se*, através do contato íntimo.

Furlani menciona esse processo com o termo "*respeito*". A autora demonstra que o termo é muito usado tanto por homossexuais quanto por seus familiares, amigos e colegas. O *respeito* se refere à não exposição explícita da sexualidade, que poderia causar vergonha ou constrangimento à família e aos amigos heterossexuais. Como ela mesma diz:

> "Um gay ou lésbica que "respeita" sua família (e, conseqüentemente são "respeitados" por ela), é aquele(a) que não nega sua homossexualidade nem a confirma explicitamente; não assume qualquer postura exageradamente declarada que possa constranger as pessoas que o cercam. Ninguém fala sobre o assunto mas todos "sabem" e todos se "respeitam", mutuamente."[58]

A autora explica que esse comportamento que ela mesma classifica de "*ligeiramente hipócrita*" é, de alguma forma, resquício de uma conduta social baseada na "*lei do silêncio*", comum na época vitoriana e na sociedade colonialista: era permissível, em tais modelos de sociedade, que existissem comportamentos "*que todos conhecem, mas ninguém comenta*". Assim era com os membros respeitáveis da sociedade que freqüentavam prostíbulos; o mesmo ocorre, atualmente, em um nível diferenciado, com o comportamento homossexual.

Sabemos que, no caso das telenovelas, a personagem sofre uma exposição direta ao público; isso é, de alguma forma, diferente do caso descrito acima. Entretanto, ocorre que a própria personagem "respeita" os demais *dentro da trama*, contribuindo para aumentar sua empatia com o público. Por outro lado, a falta de ocorrências de elementos explícitos da

[58] FURLANI, *op. cit.*, p. 160.

sexualidade na tela da televisão – como beijos ou carícias – também se torna uma forma de "respeito": o público reconhece os personagens como homossexuais – porque a trama, a atitude da personagem ou seu discurso verbal dizem isso – e qualquer demonstração além desse conhecimento elementar poderia ser considerada "excessiva" e "chocante".

Além disso, a autora faz alusão a uma mudança radical no comportamento de vários heterossexuais ao constatarem que um parente ou amigo é homossexual. Como se fossem tomados de súbita amnésia, toda a história em comum de sua amizade ou relacionamento de parentesco se perde em vista da descoberta. O heterossexual envolvido nesse processo muitas vezes passa a olhar o homossexual sob outra ótica, na qual interferem seus valores morais e éticos assimilados da cultura, além da sensação de que foi "enganado" pelo tempo em que ignorava a realidade. Furlani indica que a Educação Sexual nas escolas deveria apontar tais fatos e preparar os jovens para encararem a diversidade com naturalidade e que o processo de descoberta da sexualidade deveria ser mais naturalizado, com menos tabus e conceitos morais rígidos.

Para Foucault[59], a sexualidade pode ser apropriada pelo aprendizado por duas vias: a *scientia sexualis* – cuja ênfase seria a reprodução, o discurso científico e a afirmação da Medicina na disciplina do corpo – e a *ars erotica* – preocupada com o prazer e a subjetividade. O autor afirma que, sob o viés da repressão e do silêncio sobre a sexualidade, a escola "fala" incessantemente sobre o sexo – ao vigiar constantemente a criança, separar os sexos, combater a masturbação e qualquer outra forma de expressão do prazer e conhecimento do corpo por via erótica. Assim, ela chama ainda mais a atenção da criança e do adolescente para o discurso da sexualidade através da tentativa de escapar à repressão.

A Educação Sexual começou como uma forma de "educação inversa", ou seja, um modelo que não educava, apenas propagava a repressão. Os tópicos relativos à sexualidade – que eram diretamente associados à reprodução até o século XVIII – eram falados apenas no seio da família, e mesmo assim sob um severo "código de silêncio". A masturbação, considerada uma prática pecaminosa, foi tão condenada pela Medicina quanto a homossexualidade. No século XIX, na Europa, a preocupação maior era com doenças venéreas, o aumento dos abortos clandestinos e uma possível "degenerescência racial" devida a relacionamentos multiétnicos. A preocupação era com a conseqüência e não com a causa – a falta de uma educação formal para a sexualidade e o excesso de idéias antiquadas e preconceituosas a respeito do tema.

[59] FOUCAULT, 2005

Somente no início do século XX, devido aos avanços das ciências biomédicas, foi possível estabelecer-se uma forma de Educação Sexual ainda tateante, firmada em campanhas com preocupações sobre as conseqüências do comportamento sexual não orientado, mas já com algumas tentativas de prevenção. Essas primeiras iniciativas se deveram, principalmente, ao movimento feminista em ascensão, que procurava proteger a infância e a maternidade.

Desde 1928, a Educação Sexual é uma disciplina aprovada pelo Congresso Nacional Brasileiro ensino escolar, mas até os anos 50, houve campanhas intensas contra sua implementação, especialmente da Igreja Católica e de políticos conservadores. Esses movimentos se repetiram com menor intensidade por mais vinte anos, até que o surgimento da Aids e o aumento nas estatísticas de gravidez na adolescência nos anos 80 forçaram as escolas a mudar sua mentalidade. Não era mais o caso de se abafar um problema incômodo para a moral familiar, mas de ver que o silêncio era uma arma contra as próprias famílias.

A escola ainda está fundamentada na tradição iluminista de que o conhecimento científico tem um potencial libertador. Por isso, os especialistas da Educação Sexual consideram que a estrutura pedagógica para seu ensino tem se guiado pela *scientia sexualis*, distanciando-se cada vez mais da *ars erotica*[60] Observa-se, inclusive, um paradoxo: com a desvinculação entre a sexualidade e a reprodução, o sexo passa a ser visto pela *scientia sexualis* como uma função biológica, não mais com o objetivo final da reprodução (que agora é encarada como um acidente de percurso), mas com a obrigação de oferecer prazer aos praticantes. O desejo erótico não é explicado nos livros didáticos que explicam a fisiologia da genitália, mas é um objetivo a ser almejado por cada jovem que é exposto ao conhecimento acadêmico sobre o sexo e à repressão institucional da escola e da família.

Abramovay[61] encoraja a possibilidade de uma outra forma de abordagem da educação para a sexualidade, pela descentralização do tema em campos interdisciplinares, favorecendo abordagens pluralistas e complementares entre si. A sexualidade seria um parâmetro transversal em todas as disciplinas, o que pediria uma comunicação maior entre professores e alunos. Tentativas assim são desenvolvidas desde meados dos anos 90, ainda com resultados incertos, mas encorajadores sob muitos aspectos. Segundo a autora, ainda há muito para se caminhar, tanto nas propostas da transversalidade interdisciplinar, quanto no caminho vertical, das campanhas governamentais de educação e prevenção de problemas de ordem sexual, como doenças sexualmente transmissíveis (DST), Aids e gravidez juvenil.

[60] ABRAMOVAY, 2004: pp. 35-36.
[61] Ibid., pp. 40-41.

Capítulo IV – Contextualização histórica da telenovela brasileira

> "A telenovela é um produto de integração nacional. Ela reflete a realidade brasileira e tem o poder de melhorá-la".
>
> (Maria Adelaide Amaral)

O objetivo inicial deste capítulo é apresentar o modelo analítico primário que possibilitou uma seleção das telenovelas que compõem nosso universo de análise. Mais adiante, contextualizamos historicamente a telenovela no Brasil, com vistas à introdução do panorama geral daquelas produções que são de nosso particular interesse. O próximo capítulo contém a relação histórica comentada das telenovelas selecionadas segundo os critérios aqui estabelecidos.

Sobre as características específicas da telenovela brasileira, usamos uma relação de categorias comuns à maioria das produções da Rede Globo: as tramas variam, em média, de 190 a 250 capítulos; há uma linha central e entre 15 e 30 sub-tramas, que ocorrem em paralelo; as telenovelas ocupam a maior parte das pautas da mídia especializada em televisão; e são obras consideradas "abertas", em geral escritas durante a sua transmissão, com a diferença de cerca de 10 a 20 capítulos entre a elaboração e a exibição[62]. Além disso, conforme poderemos comprovar à frente, a partir dos anos 70 a telenovela brasileira se destacou das demais produções latino-americanas ao se afastar do melodrama romântico em favor da crônica cotidiana.

A escolha da Rede Globo de Televisão se baseou nos seguintes fatores: no comprovado sucesso da emissora, determinado, inicialmente, pela sua trajetória e pelo fato de ainda estar no ar há mais de 40 anos; no reconhecimento da forte difusão e penetração dessa emissora no país, tanto pela sua cada vez maior rede de emissoras conveniadas e distribuição de torres e sinais de satélites, quanto pelo cuidado que seus produtores têm tido, com o passar dos anos, em usar uma linguagem que identifique a emissora como "brasileira", "nacional" e "local" ao mesmo tempo, buscando uma empatia constante com o público[63]; na enorme quantidade e variedade de telenovelas produzidas desde o fim dos anos 60; e no investimento

[62] MOTTER, 2002.

[63] Só os *slogans* que a emissora usa e renova a cada ano – "*Globo e você, tudo a ver*", "*A gente se vê por aqui*" etc. – seriam objeto de estudos interessantes acerca da produção de empatia com o público.

em artistas, técnicos, equipamentos e tecnologias para desenvolver cada vez mais suas produções e atingir um público maior e mais exigente. Podemos dizer que, historicamente, a Rede Globo serve de parâmetro de comparação para muitos estudos sobre a produção televisiva no Brasil.

Também distinguimos as telenovelas das séries e minisséries, levando em consideração as categorias instituídas pela própria emissora para definir cada produto: a telenovela tem características técnicas próprias, relativas ao número de capítulos, além de ocupar um espaço fixo e consagrado na grade de programação. Note-se que, ao longo da história, esse espaço mudou e se adaptou a novas demandas, como veremos mais adiante.

4.1. Modelo preliminar de análise e seleção

No intuito de classificar as telenovelas, estabelecemos um modelo preliminar de análise. A telenovela se diferencia de outras produções dramatúrgicas, como o filme, por exemplo, a partir de uma série de características, desde o público-alvo até a forma de acesso, difusão e transmissão. Apesar disso, tanto o filme quanto a telenovela se constituem em conjuntos de elementos técnicos (imagem e som) que só passam a existir como obras quando se expressam através da projeção. Essa semelhança estrutural básica nos aproxima do modelo analítico de Moreno[64] para a primeira parte de nosso trabalho, de seleção e delineamento do universo de análise.

No próximo capítulo, ordenaremos as telenovelas da Rede Globo historicamente, a partir da análise dos enredos e da observação de casos específicos: personagens com uma *gestualidade* que se confunde com o *discurso do gênero* oposto, e personagens que se declaram (sem gestual) ou fingem (com gestual) ser homossexuais, bissexuais, travestis ou transgêneros. Acreditamos ser importante, nesse momento, esclarecer nosso referencial de *gestualidade*.

Moreno[65], ao estabelecer parâmetros para a elaboração de seu *retrato fílmico* da personagem homossexual no cinema brasileiro, parte de um modelo semiótico simplificado em dois níveis gerais: o de *estrutura* e o de *significação*. O nível de estrutura se limita a identificar as amostras do universo de análise, por dados básicos como título, gênero, elenco e sinopse. O nível de significação se divide em duas verificações: a primeira, *denotativa*, é

[64] MORENO, *op. cit*., pp. 162-164.
[65] *Ibid*.

conduzida pela observação dos significantes (a posição da personagem homossexual no enredo, seu contexto social, a forma de montagem e interpretação etc.); a segunda, *conotativa*, pela análise da história do filme e o que ela induz o espectador a pensar em relação à homossexualidade da personagem.

O autor usa a *gestualidade* (aparência física, estilo de indumentária, assessórios, entonação da voz, uso de gírias específicas e linguagem corporal) – que classifica como *estereotipada*, não *estereotipada* e *inexistente* – para identificar a homossexualidade através do *discurso da sexualidade oposta* ou, melhor dizendo, o que percebemos ser o *discurso do gênero oposto*. Moreno explica no início de sua análise que a grande maioria dos filmes brasileiros retrata os homossexuais por meio de conjuntos de gestual/fala/indumentária que imitam o gênero oposto, identificando o personagem como "invertido" para os padrões da sociedade. Essa constante representação através dos mesmos signos permite que a gestualidade seja um fator decisivo na classificação dos filmes.

A telenovela constantemente revê seus ícones e signos, seus padrões e estilos. Em conseqüência, podemos identificar casos tanto de personagens homossexuais que Moreno chamaria de *estereotipados*, quanto daqueles que não apresentam qualquer característica visível de "inversão de gênero". Ao mesmo tempo, há personagens heterossexuais que *fingem* ser homossexuais, para obterem vantagens profissionais ou pessoais. Neles, fica evidente o uso do gestual para iludir a percepção daqueles à sua volta, transmitindo mensagens enganadoras que são aceitas pelo senso comum – esse recurso também é encontrado no cinema, especialmente em personagens cômicos.

As telenovelas foram, portanto, selecionadas a partir da comprovação da existência de um ou mais personagens cujo *comportamento* e/ou *discurso* – aqui usado no sentido de "*texto*", enfocando suas falas, opiniões e sentimentos – demonstrasse uma ou mais características relativas à sexualidade. Nesse contexto, pudemos isolar 39 casos principais, nos seguintes parâmetros:

- Personagens cuja aparência visual, entonação de voz e/ou gestual indicavam um discurso de gênero divergente do discurso da sexualidade – por exemplo: *mulher masculinizada*, *homem efeminado*. Observamos que, na maioria dos casos registrados, esses personagens passavam uma imagem quase caricatural e geralmente "assexuada" (sem registros de relacionamentos amorosos entre eles e outros personagens). Incluímos nessa categoria personagens que, além de um gestual específico, têm profissões (ou inclinações profissionais) popularmente

relacionadas ao gênero oposto ou à homossexualidade – e identificamos os seguintes casos: bailarino, cabeleireiro, cozinheiro, estilista, maquiador, "místico" (tratado não como vocação religiosa, mas como profissão), mordomo e secretário, para homens; frentista e mecânico, para mulheres;

- Personagens que, sem manifestar os elementos descritos no item anterior, demonstraram atração por outros personagens do mesmo sexo, de alguma forma que ficou explícita ao *público*, mesmo que tenha permanecido desconhecida dos demais *personagens*;

- Personagens transgêneros – não atores e atrizes travestidos como personagens do gênero oposto, mas *personagens* cuja característica própria do transgênero – indicando a mudança física do corpo, através de cirurgia, para se adaptar ao discurso da sexualidade de outro gênero – apareceu na trama de alguma forma.

- Personagens heterossexuais que fingiram ser homossexuais ou que, equivocadamente, foram considerados homossexuais por outros personagens. Consideramos que esses personagens vivenciaram, em algum momento das tramas, os efeitos sociais do discurso da homossexualidade discutido no capítulo anterior e por isso os incluímos na pesquisa (novamente incluímos personagens com inclinações profissionais popularmente relacionadas à homossexualidade);

- Personagens que se travestiram do sexo oposto, independente de sua orientação sexual. Esses personagens, em geral, eram heterossexuais que vivenciavam breves momentos cômicos e de farsa na telenovela, e suas atitudes eram necessárias a alguma "escapada" ou para passar incógnitos por outros personagens, por razões diversas. Consideramos que esses personagens não experimentaram, verdadeiramente, o discurso social da homossexualidade e, por isso, os excluímos do presente trabalho, com duas exceções, indicadas a seguir[66] por conta da reação da audiência.

[66] Independentemente da posição do presente trabalho de pesquisa em relação a esses personagens, acreditamos que seu estudo seria bastante profícuo e importante para outras análises, em especial sobre a recepção pelo

Optamos por contextualizar os casos que compõem nosso universo de análise, em correlação com alguns elementos históricos e culturais que ocorriam em paralelo à transmissão das telenovelas citadas. Dessa forma, procuramos estabelecer relações entre a evolução das tramas e das personagens nelas contidas e o momento histórico vigente, por entendermos que a telenovela, como já foi dito, é um produto que busca empatia com o público, o que não poderia ocorrer se ela existisse isoladamente do contexto sócio-cultural e político da época em que é apresentada.

No processo de seleção do *corpus* de análise, decidimos usar fontes históricas que, seguindo uma linha narrativa semelhante à que escolhemos, descrevem o momento específico usando elementos da cultura e das relações sociais. Essa metodologia é seguida por outros pesquisadores[67] que buscam, ao optar pela linha narrativa cronológica acrescida de comentários pontuais sobre eventos de relevância e seus reflexos nas tramas, não apenas estabeleceram correlações bem fundamentadas entre a telenovela e a sociedade, como também tornar suas próprias pesquisas um campo fértil e atrativo para outras incursões semelhantes.

Acreditamos ser muito difícil estudar a telenovela *per se*, apenas como texto, sem levar em consideração suas características de produto da mídia, sua relação com a sociedade à qual ela se destina e com o momento histórico no qual ela é produzida e exibida. Por sua própria natureza, a telenovela é criada para entreter, chamar a atenção para si, produzir empatia, participar de alguma forma do contexto – seja para afastar o telespectador de suas preocupações diárias, seja para inserir novos temas de discussão no seu dia-a-dia.

Note-se que a apresentação a seguir não representa um modelo final, nem pretende encerrar a discussão sobre a homossexualidade nas telenovelas; ao contrário, a intenção é justamente abrir um canal de discussão e análise dos rumos da telenovela em paralelo aos movimentos sociais. As descrições são intencionalmente breves, para chamar a atenção para as questões levantadas, sem jamais finalizá-las. Devido ao acesso limitado aos acervos de material relacionado às produções teledramatúrgicas, optamos por citar algumas descrições e opiniões obtidas a partir da bibliografia consultada.

---

público de tipos e elementos de comicidade nas tramas teleficcionais. A presença da exceção mencionada é um exemplo de como isso pode ser considerado.

[67] Destacamos o trabalho extenso de ARAÚJO, MORENO e SANTOS, cujas obras foram de especial importância para a construção narrativa deste capítulo. Além disso, uma das fontes usadas para a pesquisa foi o *website* **http://teledramaturgia.com.br**, indicado por pesquisadores do Núcleo de Pesquisa em Telenovela da USP como uma fonte confiável, completa o bastante para o nível de pesquisa que se fazia necessário nessa fase do trabalho e ainda, constantemente atualizado segundo fontes históricas e analíticas confiáveis.

4.2. O início da trama: as primeiras telenovelas

Antes de chegarmos à seleção propriamente dita de telenovelas, convém contextualizar historicamente a telenovela no Brasil e, em particular, a escolha da Rede Globo como fonte primária de casos para estudo. O rádio e a televisão no Brasil começaram seus folhetins eletrônicos de forma bastante tradicional e "importada", adaptando textos franceses e seguindo com a tradição do gênero já mencionada: personagens estereotipados, com falas e atuações exageradas, que não deixavam sombra de dúvida quanto à natureza das virtudes e dos males que representavam – justiça, maldade, bondade, lealdade, traição etc. Segundo Pecegueiro[68], a dicotomia "Bem x Mal" regia as tramas, fornecendo aos espectadores elementos sólidos de identificação e empatia.

A radionovela trilhou um caminho de grande sucesso na América Latina e no Brasil não foi diferente: entre 1943 e 1945, foram registradas as transmissões de 116 novelas só pela Rádio Nacional, em um total de 2.985 capítulos; a Rádio São Paulo tinha até nove novelas diárias transmitidas simultaneamente. O folhetim impresso jamais tivera tanta repercussão.

A televisão chegou ao país em 1950, buscando uma linguagem própria a partir do trabalho de profissionais oriundos de outros meios de comunicação, especialmente o rádio e o cinema, além de autores, diretores e atores consagrados de teatro. As primeiras "telepeças" (peças teatrais adaptadas e/ou remontadas para estúdios de televisão) marcaram o início de uma programação voltada para o entretenimento das massas de maneira semelhante às radionovelas e, antes delas, dos folhetins impressos. Essas primeiras manifestações dramáticas tinham 20 capítulos ou menos, devido às limitações financeiras e técnicas. Mesmo assim, e ainda que não tivessem a regularidade que hoje é marca das maiores emissoras, as peças de teleteatro alcançavam grande sucesso popular.

Santos[69] afirma que parte da receptividade era derivada do fascínio que os espectadores tinham pela própria televisão em si e, conseqüentemente, por quase qualquer coisa que fosse apresentada; além disso, a televisão ainda era um artigo de luxo, só acessível à classe mais abastada, a qual também estava, muitas vezes, acostumada à linguagem teatral.

Em contrapartida ao "teatro dos grandes autores" que era transplantado diretamente para a TV na forma de "TV de vanguarda" ou "teleteatro", surgiu no país um movimento romântico popular, com tramas mais leves e bem humoradas ou cheias de aventura e mistério,

[68] PECEGUEIRO, 1980: p. 2
[69] SANTOS, *op. cit.*, p. 15

em um gênero de dramatização que até hoje tem gerado frutos, em seriados de ação, tramas policiais e comédias de costumes.

Naquela época, ainda se usava como base de inspiração os melodramas argentinos, mexicanos e cubanos, que por sua vez, continuavam a copiar a linguagem do folhetim francês do séc. XIX; por isso, as histórias muitas vezes eram ambientadas na Europa ou em paisagens exóticas, como o Saara, e ainda carregavam um forte "ranço maniqueísta", com tramas simplistas e atuações exageradas.

Essa era de "teledramaturgia erudita" x "melodrama importado", entretanto, durou pouco. Já no final dos anos 50 e início dos anos 60, o governo Kubistcheck incentivava a industrialização e o investimento maciço em publicidade, além da ampliação do poder de consumo pelas massas populares. Mesmo quando o teleteatro dava prosseguimento ao gênero melodramático do folhetim, podia-se perceber que havia mudanças e descontentamento entre os seus autores:

> "Curiosamente, no momento em que a TV tentava esse tipo de novela, alguns autores de radionovelas, como Dias Gomes, já procuravam abordar temas nacionais, aproximando o rádio de problemas mais vivos de nossa população e procurando acrescentar novos condimentos às fórmulas desgastadas das novelas cubanas."[70]

Os primeiros avanços tecnológicos chegaram através dos "enlatados", como eram e ainda são chamados os programas importados, principalmente dos EUA, cuja distribuição era muito mais barata para as emissoras nacionais do que a produção do teleteatro. Além disso, o videotape permitiu a gravação antecipada de capítulos e programas inteiros. O aumento do patrocínio e os investimentos da indústria também ajudaram na expansão televisiva no país, com a venda de aparelhos de TV cada vez mais baratos.

Em sua pesquisa, Santos[71] dividiu a história da telenovela no Brasil em fases que corresponderiam a décadas, até os anos 80. Essa é uma divisão que poderíamos, inicialmente, considerar um pouco rudimentar tal como a própria autora assim o define – até porque as mudanças ocorreram dentro e através das décadas e não exatamente nos seus anos iniciais e finais. Entretanto, ela fez uso de uma ferramenta que chama a atenção: ao qualificar a telenovela conforme a década, ela utilizou termos gerais que expressam os rumos do folhetim eletrônico em relação à situação sócio-política brasileira da época em questão. Outros autores, como Araújo, fazem uma divisão histórica semelhante.

[70] PECEGUEIRO, *op. cit*., p. 35
[71] SANTOS, *op. cit*., pp. 27-38.

Santos relaciona os anos 60 com a "industrialização", os anos 70 com o "brilhantismo perante a Censura" e os anos 80 com a "perplexidade e o bloqueio criativo". Estendemos o espectro de expressões para abranger os anos 90 – que chamamos de "altos e baixos" e o "novo século" a partir de 2001. O escopo da presente pesquisa não carece do nível de aprofundamento detalhado que a autora usou; portanto, passaremos a uma visão modestamente simplificada das suas observações históricas, procurando nos concentrar, sempre que possível, no nosso tema primário, a saber, a existência de personagens homossexuais em alguma forma de destaque.

4.3. A industrialização: os anos 60

Os anos 60 corresponderam à "industrialização" em vários sentidos: o país teve um período de prosperidade econômica amplamente propagandeada pelo governo. Como foi dito anteriormente, o aparelho de televisão se tornou mais barato e sua aquisição começou a se espalhar através das cidades do interior, enquanto a potência das antenas de retransmissão aumentou, permitindo o simultâneo avanço do sinal.

Apesar do início oficial da telenovela ter ocorrido em dezembro de 1951, com *Sua vida me pertence*, essa produção era realizada ao vivo, sem a facilidade do videotape e exibida apenas às terças e quintas-feiras. Para atender à demanda cada vez maior de programação, os produtores buscaram uma solução semelhante àquela de Émile de Girardin, 127 anos antes: em 1963, foi ao ar a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, do argentino Tito di Miglio e, em 1964, a era da telenovela brasileira se consolidou com a estréia de *O direito de nascer*, do cubano Felix Cagnet. A telenovela diária firmou-se como gênero de entretenimento e talvez o mais cobiçado veículo de publicidade, fosse através do patrocínio dos intervalos comerciais, fosse através da prática do *merchandising* direto, com a exibição de determinados produtos e serviços em meio à trama.

Nessa época, também, os autores e produtores começaram a exercitar sua imaginação e usar os recursos técnicos disponíveis com maior desenvoltura. A necessidade de impor um ritmo industrial a uma produção ainda artesanal fez com que os recursos de imagem fossem cada vez mais explorados, o que, conseqüentemente, trouxe avanços técnicos com maior velocidade. Os diálogos foram se encurtando na medida em que se percebia que a imagem falava ao espectador, tornando desnecessárias algumas falas. A linguagem televisiva seguia os

passos do cinema com a evolução da imagem em detrimento do som, que já havia sido por demais valorizado no rádio.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a linguagem em si evoluía, a temática ainda estava por demais presa ao esquema dos melodramas importados, com tramas inverossímeis e personagens estereotipados, sem muito cuidado com a propagação de cultura e educação através do entretenimento. Aquelas primeiras telenovelas não apresentavam nenhuma preocupação política ou social; ao contrário, elas pareciam mesmo querer transmitir um "sentido de alienação" aos espectadores, de propósito.

Araújo observa que, a consolidação das telenovelas no Brasil ocorreu no mesmo ano do golpe militar, mas foi de forma totalmente alienada ao momento político do país. As telenovelas eram produtos de patrocínio, desenvolvidos "*sob a égide das fábricas de sabonete e dentifrício*"[72]. Nas palavras da consagrada autora Glória Magadan, em 1968:

> "Meu ofício é criar evasão. As pessoas trabalham, são atormentadas por vários problemas. Através do novelista as pessoas se distanciam de sua época e dos seus problemas reais e se transferem para uma realidade mágica, onde as coisas acontecem exatamente como elas querem. O suspense no final de cada capítulo – regra que nenhum novelista pode esquecer – provoca no espectador uma espécie de sofrimento que ele sabe que será recompensado no fim de tudo. Sente-se feliz com isso – e eu também."[73]

Magadan, uma exilada cubana que buscou refúgio no Brasil para seus próprios problemas políticos, foi supervisora da seção internacional de novelas da Colgate-Palmolive de São Paulo e ditou a moda das telenovelas como "alívio das tensões do dia-a-dia" por alguns anos. Seus capítulos tinham, em geral, oito a nove cenas longas e cheias de elementos melodramáticos clássicos. Ainda na mesma época, ela declarou em uma entrevista:

> "A única função da novela é entreter. Porque se pensarmos em fazer algo mais elevado, corremos o risco de não sermos entendidos e de não atingirmos a grande massa. A telenovela é um produto a ser vendido comercialmente, como uma geladeira, um par de sapatos ou um tipo de tecido. Não é literatura nem subliteratura; é um produto industrial."[74]

Ao se ler tais afirmativas sem se ter uma imagem contextualizada, poder-se-ia pensar que a telenovela era, de fato, um produto destinado ao serviço da alienação das massas. Entretanto, paremos para nos lembrarmos de como as artes em geral estavam inseridas na vanguarda da luta política nos anos 60, no Brasil e no mundo. Os movimentos culturais como o Cinema Novo, a MPB, o teatro político e as novas manifestações na pintura, escultura e literatura, entre outras artes, cada vez mais anunciavam uma insatisfação geral com a crise

[72] ARAÚJO, 2000: p. 82.
[73] MELO, 1970: p.269
[74] PECEGUEIRO, *op. cit*., p. 224

econômica, a inflação, as relações internacionais e as posturas governamentais. Em meio ao burburinho político no meio artístico, a fórmula tradicional da telenovela achava cada vez menos lugar no gosto das massas. E foi isso que aconteceu: a telenovela se adaptou. Magadan foi demitida da Rede Globo em 1970, marcando a mudança nos estilos dominantes da telenovela. Vale ressaltar que, até então, não há registro de personagens homossexuais nas produções.

4.4. A ascensão da Rede Globo e a concorrência

Ainda em 1968, na TV Tupi, Bráulio Pedroso lançou *Beto Rockfeller*, uma novela que, em comparação com as obras apresentadas até então, tinha uma linguagem mais realista, menos melodramática e excessiva, com heróis e vilões bastante humanizados. A mudança profunda marcou a *nacionalização* da telenovela e também ampliou o seu público: até então, tal como ocorrera no passado com os romances folhetinescos e as radionovelas, o público-alvo tinha sido principalmente das donas de casa, esposas e mães; o protagonista masculino simpático, aventureiro e com malícia tipicamente brasileira (diferente dos heróis românticos estereotipados dos temas europeus) criou empatia com homens adultos e com os adolescentes em geral.

A partir desse momento, observamos uma mudança também na forma de investimento das emissoras no produto-telenovela. A Rede Globo de Televisão, disposta a tornar a novela seu carro-chefe de programação, passou a trabalhar com ênfase em pesquisas de público e investir tanto em tecnologia quanto na formação de profissionais nos vários níveis da produção, o que fez com que ela rapidamente se tornasse a preferida do grande público. A era da industrialização se consolidou com o "padrão Globo de qualidade", que ainda hoje serve de foco de comparação para outras emissoras.

As decisões relativas aos conteúdos, produção e orçamentos das telenovelas assumiram uma tendência cada vez mais comercial, sempre assumindo aspectos de alta qualidade técnica e grande apelo popular. A hegemonia se tornou marca registrada da Rede Globo até os dias atuais, com exceções relativamente raras e pontuais. Na qualidade de líder na produção de telenovelas e minisséries, a emissora passou a ditar as normas e muitas das transformações de estilo e linguagem observadas ao longo da história da telenovela aconteceram primeiramente em seus produtos.

A título de comparação, lembramos que a TV Excelsior, líder na produção de telenovelas no final dos anos 60, fechou suas portas no início da década seguinte. A TV Tupi passou a ser a principal concorrente da Rede Globo na programação de entretenimento e teve a oportunidade de exibir telenovelas que conseguiram ser competitivas, algumas das quais seriam readaptadas anos mais tarde para o chamado "padrão Globo de qualidade". Destacamos títulos como o já mencionado *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, *Meu pé de laranja-lima* (1970-1971), *Mulheres de areia* (1973), *Os inocentes* (1974), *A barba azul* e *A viagem* (1975), todas escritas por Ivani Ribeiro, além de *Éramos seis* (1967 e 1977), de Pola Civelli (primeira versão) e Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho (segunda versão).

No fim dos anos 70, seria a vez da TV Tupi fechar suas portas. A Rede Bandeirantes assumiu o posto de principal concorrente da Rede Globo, com alguns sucessos como *Cara a cara* (1979), de Vicente Sesso, *A deusa vencida*, *Cavalo amarelo* (1980) e *Meu pé de laranja-lima* (1981) de Ivani Ribeiro, *Um homem muito especial* (1980-1981), de Rubens Ewald Filho e *Os imigrantes* (1981-1982) de Benedito Ruy Barbosa.

Nos anos 80, a Rede Manchete[75] trouxe algumas novidades à teledramaturgia e conseguiu fazer frente à Rede Globo, mais com minisséries do que com telenovelas propriamente ditas. A emissora conseguir destaque com produções de grande qualidade técnica e dramatúrgica, como *Dona Beija* (1986) e *Kananga do Japão* (1989-90), ambas de Wilson Aguiar Filho, *Pantanal* (1990) de Benedito Ruy Barbosa, *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991), de Marcos Caruso e ainda, *Xica da Silva* (1996-1997), de Walcyr Carrasco (reapresentada em 2005 pelo SBT).

O SBT – Sistema Brasileiro de Televisão (antiga TV Studios Silvio Santos) – ainda investe bastante na parceria com redes estrangeiras e na compra de produções prontas, em especial da Venezuela e do México. Apesar de algumas iniciativas nos anos 80, a emissora deu mais ênfase ao trabalho nacional nos anos 90. As telenovelas importadas conservam em grande parte o tom melodramático que as produções das demais emissoras abandonaram anos atrás, e mesmo as produções nacionais do SBT mantêm a mesma tônica – algumas, inclusive, são adaptações de textos mexicanos.

[75] A Rede Manchete apresentou uma série de inovações técnicas, como o uso extensivo de externas, e ousadias temáticas que as demais emissoras concorrentes da Rede Globo haviam evitado. Ela merece destaque, inclusive, por ter explorado a sexualidade (inclusive a homossexualidade) com grande intensidade em suas produções – sem, contudo, cair no erotismo barato, como é creditado por vários autores presentes na Bibliografia. Suas telenovelas e mimisséries merecem um estudo mais aprofundado, o qual dependeria de maior acesso ao seu precioso acervo – que infelizmente se encontra isolado por ordem judicial aguardando a resolução de problemas legais relativos ao espólio da empresa.

Tais obras certamente mantêm uma parcela do público cativa e servem de inspiração para outras pesquisas na área da multiculturalidade e indigenização de estilos, além do fortalecimento do sentido nacionalista na América Latina pelo viés cultural, face à globalização[76]. Algumas produções da própria emissora tiveram parcerias internacionais, como *Chiquititas* (1997-2001), série dedicada ao público infantil que contou com uma co-produção na Argentina. A participação de crianças – ou *atores-mirins*, como são chamados -

Considerando a audiência dominante da Rede Globo na maior parte da história da telenovela e a metodologia adotada, de selecionar nosso universo de análise apenas a partir das produções dessa emissora, ela permanecerá como marco de comparação e avaliação da cronologia das telenovelas.

[76] LOPES, *op. cit*.

Capítulo V – Telenovela e homossexualidade no Brasil: um panorama histórico em desenvolvimento

> "A telenovela continua sendo o futuro da televisão. Sobretudo porque é um produto que dá lucro."
>
> (Aguinaldo Silva)

Neste capítulo, damos continuidade à nossa história comentada da telenovela no Brasil, concentrando nossa atenção nas produções que atendem aos critérios estabelecidos no capítulo anterior. A divisão cronológica por década serviu para organizar as telenovelas de modo a facilitar a leitura, usando as mesmas denominações enumeradas por Santos até os anos 80; a partir daí, elaboramos nossas próprias denominações, acompanhando algumas observações feitas por Araújo em sua análise histórica da situação dos afrodescendentes em telenovelas.

5.1. O brilhantismo diante da Censura: os anos 70

Os anos 70 foram marcados, na televisão brasileira, por dois elementos principais: a cor e a censura. A cor dominava cada vez mais a tela e as inovações técnicas haviam barateado os custos e agilizado a linguagem cenográfica. Por outro lado, vivíamos uma época de forte descontentamento político e a censura imposta pelo regime militar se destinava a tentar ocultar ao máximo determinadas idéias consideradas "subversivas". Mesmo assim, cinco telenovelas apresentariam o tema da homossexualidade, visto por diferentes ângulos.

Por causa de sua reconhecidamente grande penetração diária no cotidiano do brasileiro, a telenovela sofreu muito com a Censura Federal. Aquela que os antigos críticos de cultura de massa teriam chamado de "obra artística massificada, gerada industrialmente para fins capitalistas" recebeu cortes profundos e constantes para evitar "mensagens ideológicas" contrárias ao que o Estado definia como "correto e aceitável". Vemos aqui um conflito de interesses entre o sistema de produção e a instituição de controle governamental, ambos sendo estruturas poderosas e com grande influência no cotidiano popular.

Devido à expansão de público-alvo desde a introdução de temas nacionais e das mudanças no gênero teledramatúrgico, a publicidade teve a chance de aumentar sua parcela de abrangência, intensificando a promoção de produtos considerados de "consumo

masculino", como bebidas, automóveis e cigarros. As revistas especializadas em televisão davam cada vez mais atenção às telenovelas, comentando as tramas, revelando possíveis destinos de personagens e fazendo constantes fofocas de bastidores. Esse processo funcionava como uma retro-alimentação que fortalecia o produto e a emissora, uma vez que tanto a publicidade comercial os veículos especializados aumentavam, no público, o interesse pelas telenovelas e essas atraíam mais clientela para as outras duas.

Os anos 70 são chamados por Araújo de "*a era dos bicões*"[77], na qual o significativo crescimento econômico do país permitiu novas possibilidades de ascensão profissional e social de uma faixa relativa larga da sociedade. As telenovelas refletiriam esse contexto de mobilidade social através de tramas com personagens em conflito com sua própria ascensão social, seguindo a nova estrutura de linguagem que buscava um maior realismo. Muitas novelas apresentariam heróis e heroínas que tinham uma relação direta com o movimento de escalada social, fossem eles mesmos ou seus parentes e amigos os afetados.

Nessa mesma década consolidou-se a estrutura de horários de programação da Rede Globo: às 18h, novela "romântica" e/ou "de época" (geralmente baseada em uma obra literária retratando o século XIX e início do XX); às 19h, novelas de conteúdo cômico e temas leves, por vezes excessivamente caricatos, beirando o *nonsense*; às 20h (após o *Jornal Nacional*, considerado por muitos o principal veículo de notícias da televisão) novelas com temas mais densos, porém ainda populares, com dramas românticos e uma gama de emoções mais fortes; e ainda, o horário das 22h se tornou um momento de experimentação, dedicado às elites culturais que assistiam telenovela, com produções consideradas "menos ortodoxas", que tratavam de temas mais polêmicos ou insólitos. Graças ao horário tardio, as novelas das 22h conseguiam sofrer relativamente menos com a intervenção da Censura.

Vale destacar que, trinta anos depois, a população brasileira ainda se refere às telenovelas usando a referência de horário: "novela das seis", "novela das sete" e "novela das oito", mesmo após a programação ter passado por mudanças ao longo dos anos. Um exemplo disso é que o Jornal Nacional mudou várias vezes de formato, horário e tamanho, acabando por forçar a "novela das oito" a começar em torno das 21h, o que não afetou a forma como ela é mencionada pela audiência até hoje.

Outra observação histórica relevante é que as referências de horário também passaram a definir o gênero de telenovela no imaginário dos espectadores, o que reforçava os resultados das pesquisas de opinião e, por sua vez, mantinha as produções divididas por estilo e horário;

[77] ARAÚJO, *op. cit*., pp. 106-107

durante anos, sequer se pensaria em colocar no horário das 18h outro tipo de novela que não fosse uma produção baseada em um romance da literatura nacional, ou no horário das 19h uma novela que não tivesse um caráter de comicidade evidente.

Durante a década de 70, numa tentativa constante de burlar a pressão governamental, os autores lançaram mão de recursos metafóricos, linguagem estilizada e referências diversas. Muitos autores concordam que esse foi o período criativamente mais frutífero das telenovelas. Seríamos injustos ao tentar destacar as obras desse ou daquele autor, mas cabe fazer referência específica aos trabalhos que são de particular importância para nosso estudo.

Bráulio Pedroso, autor conhecido pelas sátiras sociais, aproveitava o espaço experimental do horário das 22h para lançar novelas que criticavam a "aristocracia" brasileira através de personagens novos-ricos e "cinderelos" que nada sabiam sobre etiqueta ou eram aproveitadores. Em 1972, ele lançou *O bofe* (considerado um fracasso de audiência na época), uma trama caótica e cheia de momentos inverossímeis e deboches, que trouxe, entre outras novidades, o renomado ator Ziembinski na pele da simpática senhora polonesa *Stanislava Grotoviska*, a primeira personagem feminina interpretada por um homem em uma telenovela brasileira. Note-se que não era um *personagem masculino travestido*, mas um *ator travestido como um personagem feminino*, nesse caso, uma viúva idosa que passa a trama relembrando sua longa vida ao lado do falecido marido. Marcamos a sua presença pela importância histórica, apesar da personagem não apresentar características de homossexualidade.

Depois de *O bofe*, Bráulio Pedroso voltou ao horário com novela realmente experimental, que marcou época: **O rebu** (1974) tinha uma trama complexa e inusitada – a novela inteira, de 112 capítulos, se passava em apenas dois dias, retratando o mistério em torno de um assassinato em uma festa. Até o fim da primeira metade da novela, o público nem sabia ao certo quem havia morrido, nem se era homem ou mulher. Essa telenovela merece um destaque especial por ter sido a primeira a mencionar a homossexualidade: o anfitrião *Conrad Mahler* (mais uma vez o consagrado e inovador Ziembinski, em seu último trabalho em telenovela), excêntrico milionário, assassinava a jovem *Sílvia* (Bete Mendes) por causa de ciúmes da aproximação dela com *Cauê* (Buza Ferraz), seu "protegido".

A homossexualidade foi retratada de maneira bastante clara para a época, e explorada do ponto de vista do crime passional e da relação de dependência financeira de um belo jovem por um homem muito mais velho. Esse fato marcou a entrada dos personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras de uma forma considerada socialmente negativa, porém em conformidade com um dos vários estereótipos que representavam a forma como a homossexualidade era vista.

Em 1977-78, Janete Clair literalmente parou o Brasil no horário das 20h, com **O astro**, para somente no último capítulo responder a pergunta "*Quem matou Salomão Hayalla?*", que movimentara conversas e apostas em todo o país por mais de cinco meses. A novela, mesmo sofrendo fortes pressões da Censura (a novela tinha sido vetada em 1973), chegou a ter audiência maior do que as transmissões dos jogos do Brasil na Copa do Mundo de 1978. Durante a cerimônia de assinatura da lei que regulamentava a profissão de ator no país, o próprio presidente Ernesto Geisel perguntou ao diretor Daniel Filho quem havia matado Salomão Hayalla, sem obter uma resposta direta.

Na trama, o assassino era *Felipe Cerqueira* (Edwin Luisi), amante de *Clô* (Tereza Raquel) esposa do empresário *Salomão Hayalla* (Dionísio Azevedo). Felipe era dependente de drogas e foi auxiliado por seu amigo *Henri* (José Luis Rodi), um cabeleireiro. A solução final do crime, segundo Janete Clair, foi inspirada no assassinato de Cláudia Lessin Rodrigues, ocorrido na mesma época. O personagem *Henri* tinha uma participação menor na trama e sua presença só se evidenciou mais próximo do fim. Seu gestual e falas davam a entender que ele seria homossexual e talvez tivesse algum sentimento (se correspondido ou não, é incerto) por *Felipe*. A novela foi tão pressionada pela Censura que a menor possibilidade de relacionamento entre os dois foi abafada.

Vale ressaltar a relação entre a evolução temática das telenovelas e a história do país que as assistia todas as noites. A telenovela funcionava perfeitamente como "produto" da mídia e ao mesmo tempo levantava questões importantes através de suas metáforas e artifícios, como uma forma de resistência ao aparato ideológico da Censura Federal. A própria Janete Clair diria:

> "Escrevo sobre aquilo que conheço: a classe média. E tenho cuidado de fazê-lo bem ao gosto popular, não escondendo os problemas, mas tratando-os com mão leve. A idéia é tornar a vida e os conflitos humanos bem acessíveis a todos, fazendo com que os personagens vivam, e não apenas conversem sobre seus dramas."[78]

Esse processo gerava tal nível de empatia popular que os resultados ficavam cada vez mais evidentes. Carlos Drummond de Andrade chegou a comentar em sua coluna de jornal, dias após o término da novela: "*Agora que* O astro *acabou vamos cuidar da vida, que o Brasil está lá fora esperando*".[79]

Ainda em 1978, vale destacar **Dancing days**, estréia de Gilberto Braga no horário das 20h, e um dos maiores sucessos da televisão na década. A novela chegou a ser comentada na

[78] PECEGUEIRO, *op. cit.*, p. 227
[79] *Cit. in* **http://www.teledramaturgia.com.br**

revista *Newsweek* de novembro de 1978[80], pela sua influência direta nos hábitos de consumo e lazer dos brasileiros:

As discotecas ficaram lotadas e a noite urbana do Rio de Janeiro foi revitalizada; o vôo de asa delta foi tão valorizado que se expandiu para fora da Zona Sul carioca e passou a ser praticado em outros locais; a protagonista *Júlia* (Sonia Braga), ex-presidiária que lutava para se readaptar à sociedade e conquistar o amor da filha, passou por uma grande transformação visual e ditou a moda, com roupas de cetim brilhante, meias de lurex muito coloridas e sandálias de salto; a boneca *Pepa*, até então usada exclusivamente por uma outra personagem, chegou a vender mais de 400 mil unidades na época do seu lançamento; e o cenário da discoteca, constante na novela, era pequeno para tantos anúncios em néon que os patrocinadores ofereciam. A novela chegou a receber prêmios internacionais.

Em meio aos personagens principais, transitava *Everaldo* (Renato Pedrosa), mordomo da vilã *Yolanda Pratini* (Joana Fomm). *Everaldo* era o típico "mordomo de novela", personagem coadjuvante responsável e eficiente, que cuidava da propriedade, preparava jantares, organizava eventos sociais e servia de confidente e faz-tudo para algumas personagens. Inteligente e sensível, seu gestual e modo de falar era exagerado e efeminado, o que determinaria sua homossexualidade pela aparência. Ele não teve relacionamentos românticos durante a trama, o que viria a ser uma prática comum nas telenovelas – a personagem homossexual algumas vezes se destacava por uma atitude e gestual diferentes da "normalidade" socialmente estabelecida, porém sem que a história valorizasse a sua sexualidade propriamente dita.

Essa mesma forma de vivenciar a personagem supostamente homossexual através de um gestual afetado, sem entrar em detalhes sobre sua vida amorosa, foi repetida em **Marron-Glacé** (1979), de Cassiano Gabus Mendes, onde o garçom *Waldomiro* (Laerte Morrone) e o *chef de cuisine Pierre Lafond* (Nestor de Montemar) se revezavam em cenas hilariantes onde a afetação, o gestual e as respostas emocionais excessivas eram constantes. Esses personagens tiveram grande empatia com o público e Nestor de Montemar chegou a fazer alguns comerciais sobre produtos culinários, ainda encarnando o personagem *Pierre*.

Pai Herói, de Janete Clair, também de 1979, foi outro sucesso de público. Nela, acompanhamos a saga de *André Cajarana* (Tony Ramos) em busca de sua própria identidade e tentando limpar a memória do pai, tido como um bandido. Ele enfrenta o empresário mafioso *Bruno Baldaracci* (Paulo Autran) e acaba se apaixonando pela bailarina *Carina*

[80] *Ibid*.

(Elizabeth Savalla), infeliz no casamento com um oportunista que só queria o controle acionário das empresas de sua família. Em meio à trama emocional cheia de altos e baixos, um dos coadjuvantes, *Gustavo* (Cláudio Cavalcante) assumiu a identidade de *Benedito da Conceição*, um rapaz "afetado e sensível", para se aproximar de uma mulher casada e escapar da atenção de um marido enganado. Ele usou o mesmo artifício que *Jacques Lecláir* (Reginaldo Faria) consagraria mais tarde em *Ti-ti-ti*, para manter relações extraconjugais.

Uma contrapartida ao sucesso de *Pai Herói* pode ser observada ainda em 1979, com **Os gigantes**, de Lauro César Muniz, uma novela que não conseguiu altos índices de audiência. Uma das razões apontadas pelo diretor Régis Cardoso foi a rápida sucessão de eventos trágicos e situações embaraçosas para os personagens. A novela começou falando de tragédias familiares e doenças, passou por uma denúncia de eutanásia e terminou com o suicídio e enterro da protagonista *Paloma* (Dina Sfat). Em meio às várias confusões da trama, ficou insinuada uma possível atração entre as personagens *Paloma* e *Renata* (Lídia Brondi).

A Censura Federal forçou várias mudanças ao longo da história, inclusive o encerramento dessa possível relação lésbica antes mesmo dela começar. Apesar de não atribuirmos o fracasso de público e crítica a esse fato específico (a telenovela certamente tinha muitos outros problemas), ficou claro, na época, que o poder estabelecido não concordava em ver sequer insinuada uma relação homossexual da protagonista.

5.2. A perplexidade e o bloqueio criativo: os anos 80

O abrandamento da ação da Censura Federal no final dos anos 70 abriu caminho para os autores falarem por menos metáforas e mais palavras diretas. Paradoxalmente, o que se observou foi uma extensa crise de idéias, talvez motivada justamente pelo afrouxamento das amarras; talvez os autores criassem mais se fossem instigados pela proibição e pelos limites impostos até então. O que se pode notar aqui é uma repetição de temas ao longo de vários trabalhos e diferentes autores.

Além disso, acrescentamos a extinção do horário das 22h em 1979, ocupado primeiro por séries norte-americanas e mais tarde por séries e minisséries brasileiras. O horário das 18h também perdeu sua característica de novelas de época e literárias logo no início dos anos 80, passando a apresentar novelas com temas atuais, ligeiramente mais românticas do que as do horário das 20h.

Santos identificou as seguintes dificuldades para a evolução das telenovelas a partir da década de 80:

> "O compromisso de agradar o público sem perder de vista os números do IBOPE, a interferência cada vez maior do merchandising nas tramas, a sombra sempre presente da Censura que, na verdade, não desaparecera, mas apenas diminuíra sua forma de atuação, os baixos salários em troca da estafante tarefa de escrever mais de 20 páginas por dia, seis dias por semana, durante seis a oito meses".[81]

E, ainda por cima, os autores – sempre os mesmos, visto que por muito tempo não houve qualquer renovação nos seus quadros – viam-se obrigados a estender tramas, esticando novelas por 20, às vezes 40 capítulos a mais do que se havia programado originalmente.

Nesse contexto de abertura política mesclada a uma Censura ainda atuante (como veremos nos exemplos a seguir), entre as mais de sessenta novelas produzidas pela Rede Globo, 12 apresentaram diferentes pontos de vista sobre a imagem e a representação social do homossexual. Em relação a esse aspecto especificamente, podemos observar uma variedade de linguagens e discursos.

Quando se fala de personagens e relações homossexuais em telenovela, o horário das 18h é quase esquecido, de tão escassas que são as referências. Destacamos, porém, **Ciranda de pedra** (1981), de Teixeira Filho, na qual *Letícia* (Mônica Torres) é uma jovem vanguardista e feminista que tenta se impor na rígida sociedade da década de 40. No melhor estilo "George Sand", Letícia se veste como homem, fuma e discute política com os rapazes do seu círculo social, escandalizando a sociedade. Ela era o tipo de feminista que não apenas desejava ser aceita pelos homens como igual, mas se considerava superior a eles em vários sentidos. Ela não se envolvia com homens e pode-se notar certo desconforto de algumas personagens ao falar de seu comportamento, o que indica que a personagem não seria apenas à frente do seu tempo, mas também teria uma preferência sexual não convencional.

Como exemplo, destacamos uma cena memorável de um baile onde se praticava a "dança da vassoura": uma jovem sem par passeava pelo salão com uma vassoura e a entregava a um casal, trocando-a com a outra moça pelo seu par. Várias moças fazem isso ao longo da dança, até que Letícia vai até a jovem que carrega a vassoura e a tira para dançar, deixando a vassoura encostada à parede, sob os risos de outras pessoas. Alguns casais a observam com um olhar repreensivo, mas continuam a dançar. A personagem marcou

[81] SANTOS, *op. cit.*, pp. 31-32.

presença na trama por atitudes como essa, além de vários discursos sobre a superioridade feminina e a falta de necessidade de homens na vida das mulheres.

No mesmo ano, o horário nobre das 20h apresentou **Brilhante**, uma novela cheia de altos e baixos de audiência, onde um dos temas mais polêmicos era a sexualidade do jovem *Inácio Newman* (Denis Carvalho), filho rebelde da poderosa família *Newman* de joalheiros que não quer seguir carreira na empresa, mas ser pianista. Uma boa parte da trama se passa com a mãe de *Inácio*, a conservadora *Francisca Newman* (Fernanda Montenegro) tentando arranjar um casamento de conveniência para o filho e fazendo o possível para afastá-lo de *Sérgio* (João Paulo Adour), que (apesar da discrição com que o assunto é tratado) é obviamente seu namorado.

A Censura atrapalhou bastante a novela – mesmo o uso do termo *homossexual* foi vetado. Outras razões levaram a audiência a altos e baixos, mas, próxima ao final da novela, a personagem *Francisca Newman* se humaniza, torna-se mais compreensiva sobre as transformações sociais e emocionais pelas quais outros personagens passam e acaba tendo um romance com seu chofer *Carlos* (Cláudio Marzo), um homem mais jovem de família humilde. A atenção (bem como a torcida) do público se concentrou nesse relacionamento e *Inácio* foi deixado de lado– na verdade, até a história romântica um pouco confusa da protagonista *Luisa* (Vera Fischer) foi deixada de lado.

A novela merece destaque porque a sexualidade foi tratada de outra forma: aqui, o discurso social da homossexualidade foi mais descrito do que mostrado – nenhum dos personagens gays tinha qualquer característica visual de obviedade, fosse através de gestual, linguajar ou vestuário. Era preciso prestar atenção aos diálogos para se perceber o que estava acontecendo e até um determinado ponto da primeira fase da trama, muitos telespectadores acreditavam que *Inácio* fosse alcoólatra, estéril ou impotente, devido ao fato de ele beber muito e envergonhar a família em eventos diante da alta sociedade, sempre mencionando a "hipocrisia" com que as coisas eram tratadas, e por sua mãe se referir uma vez e somente por alto ao "problema sexual" dele. O personagem tem um final "asséptico", mas feliz, sem precisar manter um casamento de fachada, depois que seu namorado (que tinha recebido dinheiro de *Francisca* para sair do país) volta.

Em **Um sonho a mais** (85), Ney Latorraca interpreta *Volponi*, um milionário exilado que, para voltar ao país e reencontrar a mulher que ama (e que se casou com seu maior inimigo) assume diversos papéis diferentes, inclusive a eficiente secretária *Anabela Freire*. A personagem causou polêmica, ao se casar com o personagem *Pedro Ernesto*, interpretado por

Carlos Kroeber. A presença de personagens masculinos travestidos não agradou ao público e causou problemas com a censura:

> "uma tentativa de fazer humor com personagens travestidos – contando inclusive com a presença da sexóloga *Olga del Volga*, criação de Patrício Bisso – acabou chocando os telespectadores (apesar de engraçados). A censura da Nova Republica também se chocou e os travestis sumiram! O casamento de *Anabela* e *Pedro Ernesto* (Ney Latorraca e Carlos Kroeber) provocou a ira da censura. A Globo foi orientada a reduzir a aparição dos travestis na novela. Pior para as adoráveis irmãs, *Florisbela* e *Clarabela* (Marco Nanini e Antonio Pedro), que tiveram que sair da trama."[82]

Essa novela também foi a que apresentou o primeiro beijo entre pessoas do mesmo sexo, um "selinho" entre os personagens *Anabela* e *Pedro Ernesto*. A cena teve um tom de galhofa e farsa, talvez para compensar os problemas que a emissora estava tendo com a audiência e a censura.

No mesmo ano, houve dois momentos em que personagens heterossexuais foram "vistos como gays", fato que chama a atenção para a formação de uma imagem, de um discurso de homossexualidade comportamental. As circunstâncias em que os casos se deram, entretanto, são muito diferentes.

Em **Roque Santeiro** (85)[83], o personagem *João Ligeiro* (estréia de Maurício Mattar em telenovelas) irmão do protagonista *Roque Santeiro*, vive sob a sombra da imagem idealizada do irmão "beatificado" por ter, segundo a crença popular, morrido para defender sua cidade de um grupo de bandidos e, mais tarde, ter aparecido e realizado milagres diversos. *João* deseja "ser um santo" como todos acreditam que seu irmão tenha se tornado, e para isso procura se manter casto. Ao ser visto por *Toninho Jiló* (João Carlos Barroso), fugindo das investidas de uma jovem, seu comportamento é mal interpretado e aquele que até então era seu melhor amigo passa a difamá-lo perante toda a cidade, dizendo que o rapaz é gay.

João é maltratado por todos, sem direito a se defender e acaba se refugiando no hotel de *Matilde* (Yoná Magalhães) onde vai trabalhar. Mesmo sua protetora, uma mulher moderna e que mantém a única boate da cidade, prefere não querer saber se ele é ou não homossexual. Ela faz um discurso anti-preconceito sem averiguar a verdade sobre os boatos – ou mesmo se interessar em saber. Na época, alguns grupos de convivência e conscientização GLBT usaram

[82] Cit. *in* **http://www.teledramaturgia.com.br**

[83] Cabe ressaltar que *Roque Santeiro* ocupa um lugar de destaque entre as telenovelas por ser uma produção que criticou e discutiu, com bom humor, a oposição entre o mito e a realidade, entre a verdade e a versão oficial dos fatos que se transforma em objeto de fé popular. Sua linguagem, seu pioneirismo e até suas características históricas, desde o veto da censura na primeira vez em que se tentou lançá-la, foram discutidos por Santos (1986) no sentido da inovação da telenovela numa década de bloqueio criativo e, em nossa opinião, mereceriam estudos mais aprofundados em outras pesquisas.

a imagem de *Matilde* para personificar o *pseudo-liberal*, que acredita estar despido de preconceito, mas na verdade engana a si mesmo, pois também tem uma visão preconceituosa, coberta por um verniz de modernidade – uma atitude "eu não tenho nada a ver com isso".

No caso de *João Ligeiro*, temos um exemplo célebre do que Bozon qualifica como um comportamento social adquirido com base na sexualidade e na cultura. Na nossa cultura, o homem é criado para buscar o prazer sexual sempre que possível; uma recusa da parte dele automaticamente leva a se pensar em impotência ou homossexualidade. A masculinidade é um discurso que precisa ser constantemente reforçado por provas, competições e troféus[84].

Ainda em 1985, **Ti-ti-ti** tem como um dos protagonistas o famoso estilista *Jacques Leclair* (Reginaldo Faria), pseudônimo de *André Spina*, que finge ser homossexual para se aproximar das mulheres e deixá-las à vontade, enquanto as seduz bem na frente de seus maridos. Aqui, o personagem heterossexual mantém uma fachada *gay* – chegando a esconder do público que tem filhos – para obter vantagens pessoais e profissionais. O estereótipo de "estilista efeminado" encobre uma série de casos românticos e escapadas cômicas, reforçando o tom de farsa da novela como um todo. O rival de *Leclair* no mundo da moda era *Victor Valentim*, na realidade *Ariclenes Almeida* (Luis Gustavo), que não assume postura "pseudo-gay"; ao contrário, apela para um tipo "espanhol sedutor" para conseguir resultados iguais com as clientes.

Entre 1986 e 1987, **Roda de Fogo**, assinada por Lauro César Muniz, mas realizada em grande parte pela Casa de Criação Janete Clair, começou morna mas brilhou na sua segunda metade, alcançando altos índices de audiência. A trama girava em torno da corrupção, do tráfico de influências e de resquícios da ditadura militar. Vários personagens tiveram momentos de sucesso com o público, a começar pelo protagonista, o empresário corrupto *Renato Villar* (Tarcísio Meira), que começou a novela como um vilão e a terminou com tanto carinho do publico, que quando sua morte no último capítulo foi anunciada, a emissora recebeu inúmeras cartas pedindo que ele sobrevivesse. A telenovela também trouxe coadjuvantes memoráveis, como o engraçado *Tabaco* (Osmar Prado), que mantinha relacionamentos simultâneos com três mulheres e o general decadente *Hélio D'Ávila* (Percy Aires), que a toda hora repetia seu bordão "*Eu sou terrível*" e fez muitos se lembrarem do ex-presidente João Figueiredo.

O verdadeiro vilão dessa história foi *Mario Liberato* (Cecil Thiré), empresário maquinador da traição contra Renato Villar e que, quando seu opositor começou a jogar os

[84] BOZON, *op. cit*., pp. 28-29.

inimigos uns contra os outros, não teve escrúpulos em eliminar, um por um, todos os seus ex-parceiros de traição. Refinado e inteligente, *Mario* era acompanhado pelo fiel assessor *Jacinto Donato* (Cláudio Cury), igualmente inteligente e refinado, um ex-torturador e assassino do regime militar que apreciava ouvir música clássica enquanto realizava crimes hediondos. *Mario Liberato* tinha um comportamento ligeiramente afetado e emocional quando falava em público, e sua relação com *Jacinto* parecia ser "mais do que profissional". Eles falavam um do outro com devoção e carinho, mesmo enquanto tramavam crimes e complôs. Quando *Jacinto* comete um excesso que poderia levar à sua identificação, *Mario* manda matá-lo, mas com rapidez, uma "morte limpa"; entretanto, o assassino percebe que está na mira de um de seus colegas de crime e tenta fugir, sendo esmagado contra um muro pelo carro de seu perseguidor. Ao saber do ocorrido, *Mario* faz um monólogo emocionado pelo fiel amigo e companheiro morto – que ele mesmo mandou matar. Mais tarde, o próprio *Mario* é morto por um de seus ex-contratados, que ele também traiu. O público opinou que a morte de ambos foi uma forma de justiça poética contra um assassino; não foram encontrados registros de uma imagem negativa relacionada especificamente à homossexualidade sugerida para os personagens.

Ainda em 1987, **Mandala**, de Dias Gomes, provocou uma série de polêmicas ao retratar o mito de Édipo no ambiente contemporâneo. O incesto entre mãe (Jocasta) e filho (Édipo) separados após o parto (situação mantida pela ignorância das verdadeiras identidades) chocou a Censura Federal, que tentou vetar a novela e provocou mudanças no seu desenrolar. Em segundo lugar entre os problemas listados pela instituição, estava a relação entre o jovem rico e alienado *Laio* (Taumaturgo Ferreira) e seu "guru" pessoal, *Argemiro* (Marco Antonio Pamio). *Laio* se apaixonava pela militante estudantil *Jocasta* (Giulia Gam) na primeira fase da novela, causando o ciúme óbvio de *Argemiro*. A bissexualidade sugerida de *Laio* ultrapassou, na visão da Censura Federal, o "problema" da visibilidade dada ao movimento estudantil da década de 70.

Na segunda fase, *Argemiro* (Carlos Augusto Strazzer) trabalha para o bicheiro *Tony Carrado* (Nuno Leal Maia), rival de *Laio* (Perry Salles) nos negócios e fica bastante claro, através de alguns diálogos, que *Jocasta* e *Laio* se separaram, anos atrás, por causa da influência do místico na vida espiritual (e afetiva) do empresário. *Laio* agora tem um "protegido", o jovem e atlético *Cris* (Marcelo Picchi), numa relação de dependência financeira que lembra **O rebu**. Em uma cena violenta, *Cris* é assassinado por *Argemiro*. O místico também tem uma paixão não correspondida por *Toninho* (Jandir Ferrari), filho do bicheiro, e o protege com feitiços, especialmente depois que o rapaz sofre um acidente de

moto. No final da novela, *Argemiro* "incorpora" o espírito de Laio para enfrentar *Édipo* (Felipe Camargo) em um duelo místico.

Além dos problemas com a censura, as relações amorosas conturbadas causaram reações negativas do público. *Jocasta* (Vera Fischer) inicia a segunda fase comemorando seu aniversário em uma festa, onde comparecem vários ex-namorados – um verdadeiro batalhão de homens, o que deixou a imagem da personagem "manchada" perante os telespectadores – o discurso da *sexualidade feminina não reprimida*, como a denomina Bozon[85], desagradou o público mais conservador. A novela sofreu quedas de audiência e precisou apelar para as gafes cômicas do bicheiro *Toni Carrado* a fim de atrair público. Em determinado momento, ele acredita ter "problemas de macheza" e em seus sonhos todos os homens vestem saias.

O fato de *Argemiro* ser homossexual, ser o vilão e também praticar uma espécie não definida de "bruxaria" – ele jogava búzios como no candomblé, lia cartas como um cigano, queimava incensos e usava cristais e pentagramas em rituais que lembravam a *wicca* e "incorporava" o espírito de *Laio* – levantou grande polêmica, ao causar uma associação negativa entre a imagem do homossexual com o paganismo em diversas formas diferentes (algumas até antagônicas entre si), sempre a serviço do "mal". A Igreja Católica, várias igrejas evangélicas, a Federação Espírita Brasileira e grupos de conscientização e militância GLBT protestaram até o fim da trama, por diferentes motivos.

No mesmo ano, **Sassaricando**, de Sílvio de Abreu, foi um sucesso das 19h. Entre os muitos tipos que marcaram presença e nomes que homenageavam filmes, peças, outras novelas e artistas famosos, *Bob Bacall* (Jorge Lafond) era um dos misteriosos agentes de "Ela", organização de assassinos disfarçados como funcionários de uma boate. Bob, afetado e escandaloso, é igual ao ator, um dos poucos artistas declaradamente homossexuais na época.

Ainda nessa década, chamamos especial atenção para o tremendo impacto de **Vale tudo** (1988-89) de Gilberto Braga, uma trama onde mais uma vez, além de se discutir a ética e a honestidade em conflito com várias facetas da corrupção e artimanhas do poder – e que mais uma vez parou o Brasil para se saber "*Quem matou Odete Roitman?*" – uma das tramas paralelas exibia um casal de personagens homossexuais, dessa vez com uma conotação bastante positiva: *Cecília* (Lala Deheinzelin) e *Laís* (Cristina Prochaska) tinham um relacionamento homossexual claramente reconhecido (com algumas cenas íntimas discretas) e bastante romântico. A morte de *Cecília* abriu espaço para uma discussão acerca do direito do cônjuge do mesmo sexo herdar o patrimônio que os dois construíram juntos, em detrimento

[85] *Ibid*.

dos desígnios da família do falecido. Apesar da Censura ter criado alguns problemas, *Laís* teve um final feliz, recebendo o direito sobre o patrimônio e ainda conhecendo outra mulher, *Marília* (Bia Seidl).

Em *Vale tudo*, o casal de mulheres é mostrado em cenas com bastante desenvoltura, apresentando-as no seu dia-a-dia doméstico. As duas administram uma pousada em Búzios – oficialmente a dona da pousada é *Cecília*; *Laís* participa da sociedade com trabalho – são bonitas, jovens, simpáticas e bem relacionadas no eixo social Rio/São Paulo. Em algumas cenas, elas aparecem na intimidade, conversando enquanto se preparam para dormir, quase com a mesma liberdade de um casal heterossexual, exceto pela falta de beijos e carinhos físicos. Essa forma de apresentação serviu para criar uma empatia positiva com o público e alimentar determinados mecanismos do imaginário masculino, conforme se observou em algumas pesquisas de opinião da época, nas quais os telespectadores diziam ver uma "sensualidade agradável"[86].

Quando *Thiago* (Fabio Villaverde), filho adolescente do empresário e vilão *Marco Aurélio* (Reginaldo Faria), revela que ainda é virgem porque resolveu esperar para garota certa, o pai desconfia que ele seja gay e tenha um relacionamento com o mulherengo *André* (Marcelo Novaes). *Laís* parte em defesa do "sobrinho" – na verdade, *Cecília* era a irmã de *Marco Aurélio*, mas *Thiago* considerava as duas como tias – afirmando que ele é apenas um rapaz sensível e romântico, vítima de uma visão estereotipada e preconceituosa. Mais uma vez, a identidade sexual é tratada como função da sociabilidade e da cultura: se o rapaz não busca experiências o mais cedo possível, sua própria família e amigos mais próximos desconfiam que algo esteja "errado".

Na novela **Bebê a bordo** (88), Débora Duarte interpretou *Joana Mendonça*, uma personagem que seguia o estereótipo masculinizado – só vestia ternos, fumava charutos, batia em homens e falava grosso – uma mulher forte e superprotetora de *Ângela* (Maria Zilda), que por sua vez alimentava sonhos heterossexuais com estilo cinematográfico – as cenas dos sonhos de *Ângela* eram gravadas à parte, por Paulo Trevisan, responsável pela direção de videoclipes na Rede Globo e que dava outro ritmo, mais ágil do que a trama normal, a essas aventuras mentais da personagem. A relação não correspondida de *Mendonça* e *Ângela* era sublimada e tratada de forma cômica.

Em **Pacto de sangue**, novela das 18h de 1989, inaugurou-se uma outra linguagem para a novela: a produção foi levada às telas completa, já finalizada, e portanto sem contar

[86] Cit. in **http://www.teledramaturgia.com.br**

com a reação do público. A obra foi criada como parte das comemorações do centenário da Abolição da Escravatura e foi vendida em outros países como uma série e não uma telenovela. Um dos personagens coadjuvantes, *Bombom* (Ricardo Petraglia), que tinha uma função secundária na trama, apresentava um comportamento notoriamente efeminado, que merece destaque por se tratar de uma novela de época do horário das 18h, onde tais tipos quase nunca foram registrados.

Nosso último destaque de 1989 é **Tieta**, de Aguinaldo Silva, baseada no romance Tieta do agreste, de Jorge Amado. A personagem principal *Tieta* (Betty Faria) é a vingativa e rica prostituta que volta para se divertir às custas daqueles que a escorraçaram e humilharam há mais de 20 anos atrás. Ela é responsável por uma série de novidades e escândalos na pequena cidade, entre elas a breve aparição de sua amiga e assistente *Ninete*, também conhecida como *Waldemar* (Rogéria), um travesti. *Ninete* causou algumas respostas chocadas dos habitantes conservadores da cidade, mas o rebuliço logo se acalmou, como acontecia com a maior parte das reações locais às atitudes de Tieta: seu poder, seu dinheiro e sua figura dominante sempre conseguiam o resultado que ela desejava. A participação da travesti Rogéria encarnando uma personagem também travesti não pareceu incomodar a opinião pública; ao mesmo tempo, a Justiça e a Igreja Católica estavam muito mais preocupadas com a relação entre Tieta e seu sobrinho Ricardo, seminarista que abandona a carreira. A telenovela foi um enorme sucesso de público e crítica.

5.3. Altos e baixos na guerra da audiência: os anos 90

O ano de 1990 começou mal para a Rede Globo: no intuito de substituir *Tieta* e enfrentar a forte concorrência de *Pantanal*, o maior sucesso da Rede Manchete, o autor Sílvio de Abreu – que havia estabelecido um padrão de novelas satíricas e cheias de inverossimilhanças no horário das 19h ao longo da década anterior – foi chamado a fazer uma novela cômica para o horário das 20h e criou *Rainha da sucata*, que assumiu características de drama ao longo de sua exibição.

O autor aproveitou para criticar o Plano Collor, o qual havia prendido o dinheiro do povo e assim conseguiu fazer algum sucesso, apesar de ter sido registrado, a princípio, um efeito inverso dessa fórmula de empatia: vários críticos vieram a público dizer que a Rede Globo deveria ter informações privilegiadas do governo, porque até a novela das oito mencionava o plano econômico na mesma semana em que ele era lançado. A verdade fora

que a emissora havia solicitado ao autor que reescrevesse capítulos já gravados, para condicioná-los à realidade do momento.

Apesar de não ter personagens homossexuais, Rainha é mencionada aqui por trazer mudanças de estilo que ainda se mantêm, além de ter estabelecido uma empatia com o público tão logo ela alcançou os índices de audiência esperados. Destacamos alguns fatos importantes do relacionamento telenovela/cultura: a trilha sonora, com o novo gênero dançante chamado "lambada", consagrou o ritmo nas danceterias da época e produziu uma nova forma de ginástica aeróbica nas academias, a lambaeróbica, que sobrevive até hoje usando o axé e outros ritmos nordestinos em suas coreografias. Graças ao sucesso da personagem *Dona Armênia* (Aracy Balabanian), a estação do metrô Ponte Pequena, em São Paulo, foi renomeada Armênia em homenagem à colônia de armênios daquela região. E, por fim, *Rainha* lançou uma nova estrutura, sem as conhecidas "cenas dos próximos capítulos", uma vez que a emissora percebeu que muitos mudavam de canal nesse momento para assistir *Pantanal*. Essa fórmula também se mantém até hoje, com a novela sendo interrompida em um momento especialmente importante do capítulo e retornando no capítulo seguinte a partir daquela cena. Esse modelo de corte e continuidade serve para mostrar, dentro de um determinado momento da produção, qual a importância relativa de uma ou mais tramas paralelas à linha principal, na medida em que a novela seja interrompida em cenas relativas a essas tramas paralelas.

Com a notável exceção de *Rainha* – que mesmo assim enfrentou problemas – o início da década de 90, na Rede Globo, foi marcado por novelas que não atingiam empatia com o público e por isso mesmo eram carregadas de reviravoltas de enredo e mudanças até de autor, na tentativa de recuperar a audiência perdida para outros canais, em especial a Rede Manchete. Vários são os exemplos de reclamações dos próprios autores sobre a ineficácia das tramas diante do público. Gilberto Braga chegou a comentar, falando sobre *O dono do mundo* (1991-92): "*O público é estranho, odiava a heroína. Passei oito meses tentando fazer com que gostassem dela!*"[87]

Nessa década de altos e baixos de audiência, registramos dez telenovelas que apresentaram personagens homossexuais, com diferentes graus de aceitação – ou mesmo rejeição – por parte do público.

Na comédia **Mico preto** (90), os personagens *José Luis* (Miguel Falabella) e *José Maria* (Marcelo Picchi) mantinham um relacionamento escondido de outros personagens e

[87] *Cit. in* **http://www.teledramaturgia.com.br**

que gerava situações engraçadas. Os dois personagens tinham comportamento afetado e a cena do casamento de *José Luis*, onde *José Maria* reage de forma emocional e exagerada, é considerada uma das mais divertidas da trama. A linha narrativa retomou o "retrato teledramatúrgico" do homossexual efeminado, que nesse caso, tenta – com dificuldade – disfarçar sua orientação, dessa vez usando personagens que mantêm um relacionamento.

Em **Barriga de aluguel** (90), a autora Glória Perez levantou uma série de discussões sobre a inseminação artificial e o uso de úteros de aluguel, mantendo a atenção do público até o final da novela, que fica em aberto sobre quem receberá a guarda da criança, se a mãe genética ou a que passa pelo processo da gravidez. A novela foi a segunda mais comprida da história da televisão – 243 capítulos – e fez bastante sucesso para o horário das 18h, normalmente não dedicado a tramas complexas. Entre os coadjuvantes, havia a ocasional aparição de *Lulu* (Eri Johnson), rapaz de comportamento efeminado e exagerado que freqüentava treinos de futebol para ver de perto seu ídolo, o jogador Bebeto, cuja carreira estava em evidência com a proximidade da Copa do Mundo.

Em 1992, **Pedra sobre pedra**, sucesso de Aguinaldo Silva, trouxe ao horário nobre uma série de elementos de realismo fantástico que lembrava *Saramandaia* em alguns aspectos, como uma senhora com 120 anos de idade com memória prodigiosa e uma flor mágica surgida do túmulo de um fotógrafo sedutor, que atraía as mulheres, entre outros. Também apresentou uma discussão sobre o processo de declaração da sexualidade de um personagem homossexual. *Adamastor* (Pedro Paulo Rangel) que administra o bordel e nunca admitiu sua sexualidade, se sente atraído por seu amigo, o malandro *Carlão* (Paulo Betti), que por sua vez tenta se aproximar da cigana *Vida* (Luiza Tomé).

Quando *Carlão* morre nas mãos de *Yago* (Humberto Martins), o irmão violento de *Vida*, ele "ressuscita" como cigano, torna-se mais sério e passa a viver com sua amada. *Adamastor* finalmente resolve declarar sua afeição, mas *Carlão* simplesmente não consegue compreender o que o amigo diz – apesar da repetição contínua de *Adamastor* de que sente muita afeição por ele, o "cigano" vai embora sem entender, como se sua mente bloqueasse a mais remota possibilidade de aceitar a idéia de um relacionamento homossexual entre os dois. No final, *Adamastor* se mantém na administração do bordel e acaba se relacionando com outro homem (um figurante que só tem uma aparição de alguns segundos).

Essa foi uma representação clara do homossexual que se sente atraído pelo melhor amigo heterossexual e não consegue admitir seus sentimentos, ou tem sua tentativa frustrada pela incapacidade – real ou construída por processos defensivos – do amigo compreender. Os

grupos de conscientização GLBT opinaram que o personagem foi bem construído e tinha uma verossimilhança muito grande, ainda mais dentro do universo fantástico da história.

A novela **Renascer** (1993) foi uma tentativa da Rede Globo de resgatar a conturbada relação com o autor Benedito Ruy Barbosa. Em 1981, ele havia oferecido *Os imigrantes* à Globo, e diante de sua recusa, ele escreveu a novela para a Rede Bandeirantes, onde ela se tornou o maior sucesso da emissora; em 1990, a Globo recusou a sinopse de *Pantanal* e depois teve enormes dificuldades em enfrentar a concorrência dessa mesma produção na Rede Manchete.

A superprodução alcançou altos índices de audiência, mesmo com uma trama relativamente lenta e com muitas referências a outras produções de Benedito, inclusive a própria *Pantanal* (como a presença do ator Marcos Palmeira interpretando o filho enjeitado; o conflito entre dois poderosos fazendeiros e a paixão entre o filho enjeitado de um deles e a filha do outro etc.). Por solicitação da Unicef, o autor também incluiu o drama dos meninos de rua no enredo, marcando o trabalho social dessa telenovela.

Nosso destaque fica com a estreante Maria Luísa Mendonça, que fez o papel de *Buba*, pseudo-hermafrodita feminina congênita que é confundida pelos personagens com um travesti e tem um relacionamento com um dos filhos do coronel, José Venâncio (Taumaturgo Ferreira). Após a morte dele, ela fica com seu irmão, José Augusto (Marco Ricca), um médico que a convence a fazer uma cirurgia corretiva que a tornará uma "mulher completa". A personagem causou alguma polêmica, mas foi razoavelmente bem aceita e, no final, seguiu o "caminho da normalidade". A questão da existência dos hermafroditas na espécie humana foi discutida em programas e revistas de variedades.

Muitas versões equivocadas foram expostas em público, inclusive entrevistas com travestis. Vale lembrar que o hermafroditismo congênito é uma condição física comprovada pela Medicina, diferente do transgênero, que normalmente se manifesta só como um estado mental e emocional antes de se procurar a cirurgia de mudança de sexo, e do travestismo, que é um processo artificial de mudança de aparência (geralmente com o uso de hormônios ou silicone) sem ser necessariamente acompanhado de uma mudança total de discurso sexual (muitos travestis não se consideram mulheres; ao contrário, fazem uso pleno de seus dotes sexuais masculinos ao mesmo tempo em que passam um discurso social feminino). Nem todos os travestis se tornam transgêneros e certamente pouquíssimos transgêneros eram hermafroditas verdadeiros antes da cirurgia[88].

[88] No *9º Ciclo Arco-Íris pensando as homossexualidades*, relacionado à 10ª Parada do Orgulho GLBT-Rio, em junho de 2005, foi proposto que a definição de *transgênero* fosse ampliada para incluir os travestis, *drag queens*

Entretanto, ainda existe muita discussão a respeito da matéria, tanto entre médicos e biólogos, quanto entre cientistas sociais e psicanalistas. Exatamente dez anos depois, em 2003, um cientista norte-americano causaria polêmica e consternação na sociedade médica internacional ao criar artificialmente um embrião humano hermafrodita, que não se desenvolveu, mas era considerado viável[89]. As questões éticas, relativas à manipulação de embriões, vêm sendo motivo de intensos debates na comunidade médica e na sociedade civil.

Em 1995, Sílvio de Abreu lançou **A próxima vítima**, trama de suspense em que não apenas a identidade do assassino era desconhecida, como também quem poderia ser a sua vítima seguinte, ou a razão para os assassinatos. A novela tocou em vários assuntos polêmicos, como o uso de drogas, o amor com grande diferença de idade, a prostituição por escolha profissional, a presença de negros de classe média alta e a homossexualidade. A telenovela foi exportada para a Rússia e Cuba, entre outros países, com um final diferente do final brasileiro – esse novo final foi apresentado quando a novela teve sua reapresentação em 2000 – e fez enorme sucesso.

Na trama, *Sandro* (André Gonçalves) e *Jéferson* (Lui Mendes) se destacaram por serem dois rapazes bem educados que faziam faculdade juntos. A relação dos dois evolui ao longo da trama e é manifestada apenas pelo discurso oral, sem manifestações de afeto explícitas, e só depois que eles ganharam a simpatia do público. A família de Jéferson, de personagens negros socialmente bem sucedidos e refinados, foi um dos destaques da trama[90]. Grupos de conscientização homossexual aprovaram o casal, que tem um final feliz.

Um dado que chamou a atenção na época de exibição da novela foi de que, apesar da abordagem séria e desprovida de elementos de feminilidade em qualquer um dos dois personagens, houve, pelo menos em alguns grupos de espectadores, uma visão estereotipada que seguiu essa linha: quando o ator André Gonçalves foi perseguido e espancado por rapazes na rua, o fato levantou uma discussão sobre por que o ator Lui Mendes nunca foi perseguido. Por "Sandro" ser um nome mais comum na forma feminina e do personagem usar cabelos compridos, além da existência de uma namorada, abandonada por Jéferson para ficar com o amigo, indicariam uma possível marcação de papéis *masculino* (Jéferson) e *feminino* (Sandro) no casal. O ator que supostamente interpretava o papel *feminino* teria sofrido a rejeição mais forte por parte do grupo de jovens intolerantes.

---

e outros *cross-dressers* e/ou andróginos, no sentido de que transgênero seria "todo indivíduo que atravessa os gêneros". A proposta recebeu respostas iniciais positivas, mas enquanto não é oficializada, permanecemos com a definição tradicional do termo.

[89] *Cit*. *in* **http://www.enigmasonline.com/htm2/ciencia121103b.htm**

[90] ARAÚJO, *op. cit*., p. 292.

Esse debate não prosseguiu – foi abafado pela discussão sobre a existência de gangues de rapazes violentos, algumas vezes seguidores de doutrinas neonazistas e praticantes de artes marciais, que manifestavam intolerância principalmente por judeus, negros, nordestinos e homossexuais – e os perpetradores da agressão foram condenados pela Justiça e pela sociedade.

A novela que sucedeu *A próxima vítima* foi **Explode coração** (1995), onde o ator estreante Floriano Peixoto viveu *Sarita Vitti*, artista que se apresentava em boates gays. A personagem não agradou muito ao público, nem aos grupos de ativismo GLBT, por sua aparência e comportamento que não o definiam bem nem como homem homossexual efeminado, nem como travesti, *drag queen* ou transgênero. Suas atitudes a caracterizavam um pouco mais como possível candidata a transgênero – uma vez ela se definiu como "uma mulher presa no corpo de um homem" – mas a personagem não teve uma participação maior na trama e sua história ficou na mesma.

Em 1997, Lauro César Muniz abordou em **Zazá** a luta diária dos soropositivos, contando com a participação especial da atriz soropositiva Sandra Bréa no último capítulo – chamando a atenção para o fato de que heterossexuais também contraem o vírus HIV e que as mulheres estão entre as suas maiores vítimas. Também havia o jovem homossexual *Ronaldo*, mais conhecido como *Rô-Rô Pedalada* (Marcos Breda), do qual existem poucos registros, indicando sua participação menor na trama.

No final desse mesmo ano, Manoel Carlos lançou **Por amor**, sucesso de público – tanto na sua exibição normal quanto na reapresentação no horário da tarde em 2002 – que despertou interesse pelo drama da troca de bebês na maternidade, com o agravante de que uma das crianças nasceu morta. A novela também falou do alcoolismo e, em menor escala, da bissexualidade. Esse último tema foi explorado na figura de Rafael (Odilon Wagner), que somente se revelou no final da trama. O personagem manteve um perfil discreto e sua orientação sexual só ficou clara quando ele a confessou a outra personagem.

Em 1998, a novela **Torre de Babel**, de Silvio de Abreu, causou uma série de protestos e polêmicas ao mostrar excesso de violência doméstica, assassinatos frios e homossexualidade feminina. A novela despencou na audiência durante sua primeira fase e só se ergueu depois da explosão do shopping center, momento em que o autor aproveitou para eliminar personagens considerados antipáticos pelo público, entre eles o casal de lésbicas *Rafaela* (Cristiane Torloni) e *Leila* (Silvia Pfeifer).

O próprio autor opinou que seus personagens homossexuais em *A próxima vítima*, *Sandro* e *Jéferson*, haviam sido mais aceitos porque o relacionamento dos dois só evoluiu e

foi revelado ao longo da trama, enquanto que as duas mulheres bem sucedidas tinham uma relação clara desde o início da trama. Questionado sobre a influência do público no enredo da telenovela, Silvio de Abreu disse:

> "Interfere, porque a gente tem que atingir aquele patamar. Sei que é a minha obrigação. Mas às vezes, a novela não dá grande audiência na estréia, como *Torre de Babel*, que assustou o público no começo. Aí, eu deixei de lado a análise psicológica, traí minha idéia original, contei a história em tom folhetinesco e o povo embarcou na emoção. Mas aquilo me desagradou"[91].

O próprio autor contrapõe o aprofundamento na "trama psicológica" ao "tom folhetinesco", mostrando sua intenção de alcançar um nível de aprofundamento e experimentação que, nesse caso, não ganhou a simpatia do público.

Em 1999, **Suave veneno**, de Aguinaldo Silva, uma das novelas que teve mais dificuldades em agradar o público, porque prometia um drama de mistério com uma virada a cada 30 capítulos, mas que não conseguiu manter o ritmo e sofreu inúmeras mudanças para tentar aproximá-la da audiência uma vez mais, usando velhas fórmulas consagradas, como o herói rico que perde tudo e tem que recomeçar do zero, e abordando temas cotidianos da imprensa, como a falsificação de obras de arte, que estava em alta no fim da década. O protagonista José Wilker, na pele de *Valdomiro Cerqueira*, teria circulado pelos estúdios com uma camisa onde se lia "*Suave veneno: eu sobrevivi*". A vilã *Maria Regina*, interpretada por Letícia Spiller, foi considerada uma das malvadas mais caricatas da teledramaturgia brasileira.

Mas o grande destaque da trama foi o sensitivo *Uálber Cañedo* (Diogo Vilela), sempre acompanhado pelo seu secretário *Edilberto* (Luis Carlos Tourinho). Enquanto *Uálber* representava a força mística do bem em oposição ao vilão – supostamente diabólico – *Marcelo Barone* (Fúlvio Stefanini), ele tinha o discurso da homossexualidade expresso pelos seus trejeitos, a linguagem cheia de gírias típicas da comunidade homossexual e pela sua afeição mal disfarçada por *Claudionor* (Heitor Martinez) – um caminho delicado de seguir, considerando a pressão religiosa que era comum sobre as novelas e o fracasso da mistura homossexualidade/misticismo do personagem *Argemiro* em *Mandala*.

Entretanto, o problema real com uma parte da audiência ocorreu com *Edilberto*: o personagem, extremamente afetado e usando gírias e jargões típicos da comunidade homossexual, era desajeitado, se machucava sempre e era saco de pancadas de outros personagens – segundo alegação da equipe de produção, tudo se devia a um acidente com o

[91] *Cit. in* **http://www.teledramaturgia.com.br**

ator no *set* de gravação, que provocara risos de todos e por isso foi aproveitado na novela, levando a uma mudança no roteiro, que passou a prever acidentes constantes.

O Grupo Gay da Bahia (GGB) chegou a fazer uma representação contra a emissora e o autor por causa da exposição pública do personagem. Segundo Luis Mott[92], presidente do GGB, o personagem *Edilberto* provocava uma reação de comicidade sobre um assunto que deveria ser sério: as agressões físicas que os homossexuais sofriam indiscriminadamente no país, muitas vezes com cobertura das autoridades que nada faziam em sua defesa. Novas mudanças no roteiro diminuíram os incidentes com o personagem e as atenções se voltaram para *Uálber*, que teve seu amor não correspondido, mas conseguiu uma nova amizade e alcançou o sucesso almejado com suas habilidades místicas.

Em **Uga uga** (2000) Carlos Lombardi apresenta uma farsa cheia de reviravoltas e cenas caricatas inspiradas em filmes de ação e aventura. A telenovela foi sucesso de audiência às 19h e marcou um período de revitalização das produções teledramatúrgicas da emissora. Em meio à movimentação constante, houve um uso considerado excessivo da sensualidade masculina: muitos dos personagens masculinos, interpretados por atores de corpos esculturais (como Cláudio Heinrich, Marcos Pasquim e Humberto Martins), estavam quase sempre sem camisa, ou mesmo só de tanga. O protagonista *Tatuapú* (Cláudio Heinrich), inspirado em Tarzan, apareceu seminu inúmeras vezes e até com os glúteos à mostra. O personagem *Van Damme* (Marcos Pasquim) posou nu para uma revista gay e causou confusão porque muitos passaram a duvidar da sua masculinidade. Em uma cena depois disso, um produtor de filmes pornográficos gays batia à sua porta para convidar *Van Damme* e seu irmão *Baldocchi* (Humberto Martins) a estrelarem uma de suas produções, sendo escorraçado do local sob xingamentos.

Outra personagem que tinha uma imagem dúbia era *Maria João* (Vivianne Pasmanter), que foi abandonada à porta da igreja e por isso se alienou do mundo feminino, trabalhando como mecânica de caminhões, vestindo macacão e falando alto. A personagem masculinizada tinha uma "identidade secreta" quando se via a sós: ela vestia camisolas – outra imagem sensual da novela – para ler romances escritos pelo professor Bento, que ela não sabia ser seu ex-noivo *Baldocchi*.

O sucesso não impediu alguns revezes. A Rede Globo recebeu notificações do Ministério da Justiça para diminuir as cenas de nudismo e algumas passagens com violência excessiva para o horário, além de sofrer pressões para reduzir a participação de crianças na

[92] *Cit. in* **http://www.teledramaturgia.com.br**

novela (o mesmo ocorrera em *Laços de família*, no mesmo ano). Ao mesmo tempo, a Comissão da Conferência e Marcha dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil enviou uma carta com protestos à produção, porque a imagem dos indígenas brasileiros era "estereotipada e caricatural". A novela aproveitou cenários usados nas minisséries *A muralha* e *A invenção do Brasil*, duas produções realizadas no mesmo ano e passadas na época da colonização, para comemorar os 500 anos do Descobrimento. A figurinista Marília Carneiro[93] afirmou, à época, que criou índios estilizados de propósito, para se ambientar no cenário de farsa da novela e se distinguir da imagem verossímil dos indígenas das minisséries. Vale lembrar que a telenovela foi vendida aos Estados Unidos e exibida no canal Telemundo, em espanhol, com grande sucesso de audiência.

5.4. Um novo século: 2001 a 2005

O século XXI apresentou uma tentativa de dar novo fôlego às telenovelas, agora marcadamente voltadas para obras sociais, campanhas e denúncias, mas ainda com problemas de audiência. No contexto do tópico estudado, encontramos um palco diferente: só na primeira metade desta década, até o momento da finalização do presente trabalho, foram registradas nada menos do que dez produções que lidam com os discursos de gênero e sexualidade, uma média de duas novelas por ano, um aumento significativo em comparação com a década anterior.

Em **Um anjo caiu do céu** (2001), Antonio Calmon abordou o neonazismo e o desaparecimento de crianças, criando uma relação com as causas sociais de forma leve e bem-humorada. O autor fez uma homenagem especial ao falecido Cassiano Gabus Mendes, usando a novela *Ti-ti-ti* (1985-86) como base: ele criou o personagem *Paulinho*, mais conhecido como *Selmo de Windsor*, para Cássio Gabus Mendes interpretar. *Paulinho* é um estilista que se finge de efeminado para se aproximar das mulheres e ter mais sucesso na profissão seguindo um estereótipo conhecido. O efeito foi semelhante ao obtido na novela original.

As filhas da mãe (2001-02), de Silvio de Abreu, experimentou algumas novidades. O folhetim televisivo usou uma linguagem próxima do cordel e um *rap* composto em partes conforme o desenvolvimento da trama fazia as conexões entre os capítulos. Os personagens foram escolhidos para um elenco pré-escalado, de modo que cada personagem foi desenvolvido pensando-se, em primeiro lugar, no tipo físico, características particulares e

[93] *Ibid*.

preferências dramatúrgicas de cada intérprete. Todo esse aparato e um elenco de estrelas consagradas, contudo, não ajudaram a novela a alcançar o sucesso esperado e ela acabou sendo reduzida.

Entre as razões principais, destaca-se o fato de que acontecimentos trágicos no Brasil – o seqüestro da filha do empresário Silvio Santos, logo na primeira semana da novela – e no Exterior – o atentado que derrubou os prédios do *World Trade Center* em Nova York, imediatamente após a Semana da Pátria no Brasil, um época em que a audiência deveria aumentar gradativamente – chamavam a atenção do público, que esperava impaciente para ver as notícias. O Ibope registrou queda de audiência – apenas 28 pontos – entre as 19h e 20h, indicando que o público mudava de canal para assistir os telejornais da Rede Bandeirantes, da Rede Record e do SBT, que passavam quase em seqüência no mesmo horário. Mais uma vez Silvio de Abreu faria críticas à reação popular:

> "Eu queria fazer algo mais sofisticado. As pesquisas mostravam que o povo não entendia nada de novela. Nem mesmo percebiam que era uma comédia, eles enxergavam como drama. Não sabem o que é Oscar, Hollywood ou transexual, não têm referências e, mesmo que eu explicasse, continuariam não entendendo. Não há compreensão intelectual, só emocional. Acharam bonita a relação da Ramona com o Leonardo, mas não entenderam o preconceito dele que impedia o romance."

O autor se refere especificamente à personagem que interessa ao presente estudo: o jovem *Ramón*, um dos filhos da protagonista, a premiada decoradora e diretora de arte *Lucinda* (Fernanda Montenegro), viajou para a Europa há anos e voltou como *Ramona* (Cláudia Raia), após a cirurgia de mudança de sexo. Ramona é a única das filhas de Lucinda que segue a carreira da mãe com sucesso, e se envolve com *Leonardo* (Alexandre Borges), rapaz machista e preconceituoso que a humilhava quando criança e agora não sabe como proceder com ela. O relacionamento dos dois foi considerado pesado para o horário e o Ministério da Justiça tentou embargar vários trechos da produção. O transgênero não caricatural nem cômico parecia ainda não ter lugar fora do horário mais tardio e "sério".

Desejos de Mulher (2002), de Euclydes Marinho, não teve uma performance melhor. A novela começou com apenas 29 pontos de audiência no primeiro capítulo e uma média de 26 pontos, não muito diferente de *As filhas da mãe*, que havia sido tirada do ar mais cedo por conta de uma audiência semelhante. Um apagão que afetou vários estados brasileiros na noite de estréia obrigou a emissora a passar um compacto do primeiro capítulo na noite seguinte. O autor recebeu uma solicitação de mudança radical na trama para agitar o horário e a novela se tornou mais cômica e cheia de cenas de perseguições ágeis pelas ruas.

O núcleo cômico, encabeçado pelos gays *Ariel* (José Wilker) e *Tadeu* (Otávio Muller) foi o que mais fez sucesso – e ajudou a elevar a audiência para uma média de 32 pontos – porém, devido às mudanças no roteiro, os personagens se tornaram caricatos, sendo seguidos pelos que os acompanhavam. Pesquisas de opinião pública demonstraram a desaprovação de uma relação mais séria e explícita entre os dois e eles tiveram que se limitar ao discurso da sexualidade pelo gestual excessivo. O personagem *Bill* (Evandro Mesquita) fingia ser um homossexual efeminado para enganar os demais, como parte da comicidade do núcleo. A novela teve diversas outras características que a levaram a manter uma média de audiência baixa no horário. Vale apenas destacar que a Rede Globo investiu na interatividade, criando um *website* para a revista feminina fictícia que era editada na novela, com artigos verdadeiros sobre comportamento, moda e variedades. Os espectadores também puderam escolher a capa do CD da trilha sonora através da internet.

Só no ano de 2003, foi grande a proliferação do tema do discurso social da homossexualidade, em detrimento da diferenciação binária masculino-feminino. Quatro telenovelas exibidas naquele ano abordaram o tema de alguma forma. Entre elas, **Mulheres Apaixonadas**, de Manoel Carlos, foi a que se aprofundou no assunto, ao destacar o relacionamento entre as estudantes secundaristas, *Clara* (Aline Moraes) e *Rafaela* (Paula Picarelli), seus problemas com família e colegas de escola. Esse é o estudo de caso detalhado nos próximos capítulos. Além das duas, vale ressaltar a presença de *Eugênio* (Sylvio Meanda), o secretário particular da rica e extravagante *Estela* (Lavínia Vlasak). *Eugênio* lembra, em sua eficiência, sua palavra amiga sempre pronta e seus trejeitos efeminados, o mordomo Everaldo, de *Dancin' Days*. Ele representou uma retomada da imagem do homossexual efeminado e sem vida afetiva presente na trama.

Em **Kubanacan**, o autor Carlos Lombardi e o diretor Wolf Maya repetiram a exibição contínua de corpos bem proporcionados e sensuais de *Uga uga*, usando inclusive muitos dos intérpretes que tinham participado daquela novela. Uma sátira política de excessos, aventura e muitos efeitos especiais, ambientada nos anos 50 em uma ilha latino-americana fictícia, a novela teve alguns desencontros com o Ministério da Justiça por cenas violentas demais e a participação extensa de crianças. Entre os eventos que se desdobram rapidamente, há momentos em que os personagens principais se disfarçam como cabeleireiros e maquiadores gays, usando roupas unissex, adereços femininos, com trejeitos efeminados e aparente interesse por homens.

Mas como parte do conjunto de tramas principais, destaca-se o personagem *"Seu" Manolo* (Luis Guilherme) mantém uma relação paternalista com os rapazes do núcleo pobre

da novela, em especial com o malandro *Jonny* (Daniel Boaventura) durante toda a trama. O relacionamento entre os dois é acentuado por trocadilhos de palavras, pelas expressões de afeto e pela própria imagem dúbia de Manolo, um homem de mais de 40 anos, com voz forte, muito culto, de maneiras refinadas que não condizem com o ambiente à sua volta, solteiro e que ainda mantém uma intensa relação com a mãe idosa. Ele retrata a imagem do homem homossexual mais velho que se aproxima de rapazes com propostas de amizade, compreensão e talvez até auxílio financeiro, em troca de fugazes momentos de conversa, poucas vezes entremeados com toques e carinhos muito breves, às vezes com constrangimento de ambas as partes.

Chocolate com pimenta, de Walcyr Carrasco, foi o maior sucesso do horário das 18h nos últimos anos, ambientada nos anos 20 e com características clássicas do folhetim: a jovem heroína pobre que faz fortuna e volta à cidade para se vingar, reencontrando enfim seu grande amor. Um dos fatores que, segundo pesquisas de opinião, ajudaram a elevar a audiência foi a presença de *Bernadete* (Kaiky Brito), um rapaz criado e vestido como menina por causa de uma promessa de sua mãe. Apesar da primeira reação negativa da produção, o autor se manteve firme na decisão de manter a personagem. O capítulo em que Bernadete se revela como Bernardo chegou a 41 pontos de audiência. O ator Kaiky Brito se disse em uma posição desconfortável diante dos seus próprios colegas de escola e de provocações na rua que, aliados à dificuldade técnica de se travestir e maquiar por horas antes das gravações, quase o levaram a desistir do papel.

Em **Celebridade**, de *Gilberto Braga*, entre personagens que buscam a escalada social através da fama, o bombeiro *Vladimir Coimbra* (Marcelo Faria) tenta seguir na contramão: é tímido e incapaz de compreender a pressão que a noiva *Darlene* (Débora Secco) faz para conseguir alcançar o "estrelato por ele mesmo", sem realmente ter talento como artista em nenhuma área. *Darlene* engana o rapaz para posar de sunga, capacete e mangueira na mão para uma revista gay. Expulso do corpo de bombeiros, o rapaz passa grande parte da trama tentando voltar, enquanto se torna bem sucedido e famoso como modelo, a carreira mais improvável para o seu temperamento. Esse é um exemplo de como a postura social de um indivíduo pode afetar sua carreira profissional, tendo como base a sexualidade – nesse caso, uma imagem de homossexualidade "indireta", representada pela foto na revista. *Vladimir* é heterossexual e inocente sobre os nuances do mundo da fama; sua carreira de vocação tem normas rígidas e conservadoras de conduta pública que entram em conflito com a armadilha em que ele é jogado pela noiva.

Por outro lado, a vilã *Laura Prudente da Costa* (Claudia Abreu) se mostra disposta a tudo para chegar ao "topo do mundo" e se tornar produtora, ocupando o lugar de sua musa, *Maria Clara Diniz* (Malu Mader). Entre suas muitas artimanhas, ela seduz homens, rouba documentos e mantém um breve relacionamento com *Dora Lima* (Renata Sorrah, em participação especial) para obter vantagens em um contrato de produção. Em outros momentos da novela, a personagem manifesta uma preferência bissexual. Não há registros de qualquer relação direta entre a sexualidade de *Laura* e sua índole perversa, o que foi considerado um sinal positivo para os grupos de conscientização GLBT e movimentos pelos direitos civis.

Em 2004, duas novelas apresentaram visões diferentes sobre a homossexualidade. **Da cor do pecado**, de João Emanuel Carneiro, foi sucesso absoluto de audiência às 19h, com uma média de 45 pontos, coisa que não acontecia desde o lançamento do Plano Real em 1994 (quando o número de televisões cresceu muito). A trama exibia o amor entre um rapaz branco, rico, que renegava a fortuna da família e uma moça negra e pobre do Maranhão. Entre os fatores que contribuíram para o sucesso da novela, está a presença de crianças – o chamado "*efeito Chiquititas*", referência ao sucesso de atores-mirins em telenovelas.

A novela tinha dois núcleos cômicos onde a homossexualidade aparecia. A família Sardinha, conhecida por liderar um tatame de lutas, era formada por jovens bonitos e ignorantes, liderados pela viúva matriarca *Edilásia Sardinha* (Rosi Campos), que fazia uma "poção mágica" para dar força sobre-humana à sua prole de lutadores. Nesse núcleo destacava-se o filho caçula, *Abelardo* (Caio Blat), um "rapaz sensível" e inteligente que era mimado (e quase aprisionado) pela mãe superprotetora. O rapaz queria ir à Europa trabalhar como maquiador, o que assustava os irmãos. O termo "maquiador" foi usado inúmeras vezes como metáfora para *homossexual*. Eles chegaram a amarrá-lo a um poste dentro de casa e o forçaram a ver uma exibição de *strip-tease*, tentando "curá-lo". Apesar do tom farsante do núcleo, grupos do movimento GLBT protestaram, afirmando que tais atitudes poderiam servir de exemplo para pessoas que ainda consideram a homossexualidade como uma doença.

O outro núcleo cômico era encabeçado pelo vidente *Pai Helinho* (Matheus Nachtergaele). Quando *Helinho* e sua amada *Tancinha* (Vanessa Gerbeli) se vêem às voltas com um espírito inquieto, o mestre de *Helinho*, *Pai Gaudêncio* (Francisco Cuoco, em breve participação) interfere. O personagem efeminado é um misto de pai-de-santo, cigano e charlatão e parece estar interessado no atrapalhado aprendiz *Cezinha* (Arlindo Lopes).

Ainda no mesmo ano, **Senhora do destino** veio substituir *Celebridade*. A produção, encerrada em 2005, é considerada o maior sucesso de audiência dos últimos anos, com uma

trama que falava de retirantes que buscam a felicidade no Sudeste, das conseqüências do AI-5, da corrupção política, da homossexualidade, da troca de bebês na maternidade, da violência doméstica e do envelhecimento com dignidade, mesmo diante do mal de Alzheimer.

A homossexualidade é apresentada em dois momentos bem diferentes. A médica *Leonora* – ou "*Léo*" (Mylla Christie) – e a estudante *Jenifer* (Bárbara Borges), filha do banqueiro de bicho *Giovanni Improta* (José Wilker) vivem uma relação conturbada a princípio, com a dificuldade de *Jenifer* em aceitar seus próprios sentimentos. Mais tarde, as duas iniciam um processo para adotar um bebê que *Leonora* achou no lixo. O público aceitou a relação entre as duas, mostrada de forma um pouco mais ousada do que a de *Mulheres apaixonadas*, com cenas de carinhos e até uma cena na cama. Mesmo com a indicação, por grupos GLBT, de um estereótipo semelhante ao das meninas de *Mulheres apaixonadas* (vide a análise nos próximos capítulos), a visibilidade do relacionamento e do direito de adoção de crianças por casais homossexuais foi bem vista pelos movimentos em favor dos direitos civis.

De outro lado, o carnavalesco *Ubiracy* (Luis Henrique Nogueira) era efeminado ao extremo, o que causou reações negativas por parte dos profissionais que administram e organizam os desfiles de escolas de samba. Ele tinha uma relação complicada com um dos rapazes da comunidade da escola de samba, que não aceita a própria orientação bissexual e se considera heterossexual.

No momento em que o presente trabalho de pesquisa se encerra, uma telenovela das 20h apresenta imagens da homossexualidade. **América**, de Glória Perez, que estreou em 14 de março de 2005, traz uma história relativa às tentativas de imigração ilegal para os Estados Unidos, entremeadas com o universo dos rodeios. A novela já despertou a ira de grupos de proteção aos animais e serve de campo de estudo da interação multicultural[94].

Numa das grandes fazendas de gado, *Junior* (Bruno Gagliasso) é preparado pela mãe para administrar os negócios deixados pelo falecido pai, mas prefere desenhar roupas, maquiar as amigas e sonhar com os peões. Segundo a divulgação da novela, Junior é um rapaz homossexual "não estereotipado". Não podemos concluir como ficará a imagem dele antes de chegar ao fim da trama, mas uma observação preliminar mostra que o jovem apresenta algumas características de estereótipo, senão efeminado (inversão de gênero), pelo menos de um discurso que relaciona a sexualidade com determinados gostos e perspectivas profissionais – como ocorreu com o maquiador *Abelardo* em *Da cor do pecado*.

[94] No momento em que foi feita a gravação e edição do vídeo experimental da presente pesquisa, o Núcleo de Pesquisa em Telenovela da ECA/USP estava gravando *América* para realizar estudos nessa área. Aguardamos possivelmente uma publicação para o futuro próximo.

Capítulo VI – *Mulheres Apaixonadas*: análise de conteúdo

> "A telenovela é, sem favor nenhum ao cinema e ao teatro, o melhor produto de entretenimento desse país."
>
> (Sílvio de Abreu)

A seguir apresentamos as premissas pelas quais fundamentamos a primeira parte da análise realizada na pesquisa. Partindo da definição antropológica de *lugar* por Augé, procuramos ver a telenovela como um *texto ficcional com elementos de imagem e som* que tem parâmetros definidos e próprios de espaço e tempo, cujo objetivo primário é estabelecer uma relação de empatia e identidade com a sua audiência, a fim de manter o interesse dos patrocinadores em financiar sua exibição. Através das categorias primárias apresentadas pelo autor, verificaremos algumas características importantes para nosso estudo e poderemos analisar os trechos selecionados de nossa amostra na forma de *texto*, em seu sentido mais amplo.

6.1. A telenovela como lugar antropológico

Em sua pesquisa, Augé[95] usa três categorias, ou *eixos*, para identificar um espaço como um *lugar*: um *eixo espacial* – que determina a posição daquele espaço em relação ao mundo que o cerca; um *eixo temporal* – o qual marca a relação entre o espaço definido e a linha geral do tempo; e um *eixo identitário* – que determina uma relação social específica entre o espaço e os indivíduos ou os grupos que o usam.

A telenovela, dentro dos limites de um mundo de fantasia criado pelo autor e alimentado pela opinião pública, se estabelece como um *lugar*. Sua história interna se passa em um ou mais ponto(s) específico(s) no espaço, às vezes puramente cenográficos – vide as cidades imaginárias de Asa Branca (*Roque Santeiro*) ou Sucupira (*O Bem Amado*), ou então um lugar conhecido e reconhecido pelos espectadores como um lugar "real" – como Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador, por exemplo. Entretanto, mesmo quando a telenovela usa uma cidade real como cenário, devemos lembrar que, naquele momento, não é o Rio de Janeiro *real* que está sendo mostrado, mas o Rio de Janeiro da imaginação do autor (por mais

[95] AUGÉ, *op. cit*., pp. 52-53.

que ele seja igual ao real). A cidade é um *cenário*, mesmo que com um verniz de realidade e verossimilhança.

Da mesma forma, a telenovela se passa em um período de tempo definido. As novelas "de época" retratam uma visão do autor sobre uma determinada época da história. Muitas dessas telenovelas se baseiam em textos literários consagrados (*A moreninha*, *Escrava Isaura* etc.) enquanto outras criam cidades cenográficas e imitam usos e costumes de uma época (*Chocolate com pimenta*, por exemplo, acontece em uma cidade fictícia do Sul do país, nos anos 20). Exatamente como fizemos ao considerar o espaço interior da telenovela, devemos pensar o tempo dentro da trama com um olhar distanciado. Dias ou mesmo anos podem passar em um único capítulo, ou o mesmo dia se arrastar pela novela inteira. O retrato de uma época é feito com base na visão do autor, na pesquisa feita pela equipe técnica e no orçamento disponível.

Mesmo uma novela que se passa na "atualidade" deve ser vista com estranhamento – mais uma vez, não é a atualidade real, mas sim uma *interpretação*, uma *representação* da atualidade que estamos vendo. Algumas vezes o momento histórico dentro da novela coincide com o cotidiano real – várias telenovelas têm seus capítulos programados para que o Natal, Ano Novo ou Carnaval, dentro da trama, ocorra exatamente na mesma época do ano dos telespectadores – mas mesmo assim trata-se de uma fantasia. E até uma novela com ar de atualidade pode sofrer problemas: um caso famoso foi o da recentemente exibida *Senhora do destino*, cuja segunda fase deveria se passar na primeira metade dos anos 90; contudo, o uso corriqueiro de telefones celulares e da internet por parte dos personagens criou um sentido de anacronismo na trama.

Por fim, a telenovela tem, como uma de suas metas, criar uma relação de identidade com o telespectador. Já vimos que a fórmula do sucesso envolve empatia com o público; seja numa época passada ou na atualidade, a trama precisa chamar a atenção e criar elementos de *reconhecimento*, para que a audiência tenha uma resposta emocional forte e permaneça atenta aos fatos da telenovela, interessada no destino de seus personagens. Observamos, no capítulo anterior, que um dos maiores problemas das telenovelas nas décadas de 80 e 90 foram as repetições exaustivas de tramas conhecidas, o que alienou muitos telespectadores, não conseguindo prender sua atenção ou manter o seu interesse. Por outro lado, algumas novelas com elementos inovadores também não conseguiram atrair o público; alguns heróis e heroínas simplesmente não ganharam a simpatia popular. Ao mesmo tempo, personagens secundários cresceram inesperadamente, o que fez com que autores mudassem o texto e aumentassem ou diminuíssem a participação de algumas de suas criações.

Todas essas características tornam a telenovela – pelo menos aquela que faz sucesso em estabelecer laços com o público – um *lugar* no senso comum, um ponto para onde as atenções se voltam e sobre o qual comentários são feitos. Estudos sobre a telenovela[96] estabeleceram que os intervalos comerciais são importantes, não apenas para exibir os anúncios dos patrocinadores, mas também para dar tempo aos telespectadores para compreenderem e comentarem as informações que acabaram de receber da produção teledramatúrgica. Por isso mesmo o intervalo ocorre em um ponto de relativa importância da trama, para criar uma expectativa sobre o que virá depois; o fim de um capítulo, mais ainda, porque ele deve interessar o espectador o suficiente para que ele deseje assistir o próximo capítulo – e mais ainda o fim do capítulo de sábado, que deve criar expectativas que sobrevivam ao domingo e clamem por revelações no capítulo de segunda-feira.

6.2. A telenovela como texto

As relações de empatia dependem primariamente de um roteiro consistente, uma direção de atores bastante atenta, boas interpretações dramáticas, cenários apropriados e uma trilha sonora correspondente – todos elementos básicos para criar um relacionamento com o telespectador. Esses aspectos singulares podem ser traduzidos em um *texto* – em seu sentido mais amplo, como *tecido* ou *tessitura* – uma trama complexa, onde diferentes elementos são entremeados, de modo que cada um depende dos demais para ter sucesso e o resultado final é superior à simples soma de todos. Podemos, então, ver a telenovela como um *texto* que envolve imagens (focos, *close-ups*, tomadas abertas, *fade-ins* e *fade-outs*, sobreposições e outros recursos visuais) e sons (falas, efeitos sonoros, trilha musical) complexos, diferentes e que precisam ser corretamente "amarrados" para funcionar em conjunto.

Conforme citado no Capítulo IV, recorremos ao modelo e critérios de análise de Moreno para selecionar nosso universo de casos para estudo. Entretanto, nossa pesquisa não se limita ao estudo do gestual. Entendemos que a telenovela é, como dissemos, um *texto*, uma trama de vários elementos entrelaçados: elementos relativos à imagem, ao som, à expressão das emoções, a relações identificáveis com o cotidiano e com o imaginário do público telespectador. Para observarmos em profundidade nosso objeto de estudo, precisamos elaborar um pouco mais nosso modelo de análise.

[96] KLAGSBRUNN *in* FADUL*, op. cit*., p.21.

Segundo Van Dijk[97], quando um fato é testemunhado e contado pela testemunha a outro indivíduo, uma série de processos de transmissão e compreensão de informações se estabelece: tanto a pessoa que testemunhou o fato, quanto seu ouvinte, constroem representações nas suas memórias, com base em informações visuais e lingüísticas, respectivamente. Certamente, as representações mentais da imagem testemunhada e da história contada serão diferentes, mas ambas têm por fundamento um processo construtivista de base interpretativa.

Além disso, sabemos que tanto a testemunha do fato, quanto seu ouvinte não esperam receber toda a informação disponível para só depois atribuírem significados à mesma; nós construímos significados o tempo todo, processando informações e estabelecendo compreensões à medida que as recebemos, de forma gradual e não subseqüente. E para que haja interpretação e compreensão, é preciso que tanto a testemunha quanto o ouvinte tenham algum repertório em sua memória, algum conhecimento prévio que lhes permita criar uma representação mental significativa e eficaz. Quando não temos elementos diretamente ligados aos fatos observados e/ou narrados (ou seja, quando nunca vimos nem ouvimos falar de tal fato), buscamos elementos semelhantes para tentar compará-los e, novamente, estabelecermos uma compreensão com base no que já conhecíamos.

Quando a testemunha e/ou o ouvinte recebe as informações relativas a um fato e as decodifica e interpreta em sua mente, eles as relacionam não apenas ao seu repertório, como também a todo um sistema pré-estabelecido de valores, crenças e conhecimentos, que lhes permite extrapolar conclusões acerca de elementos dos quais eles podem não ter conhecimento enquanto recebe a informação. Esse processo também é contínuo e simultâneo, de modo que suas interpretações podem mudar e se atualizar, na medida em que eles recebem novas e maiores informações. As *dimensões cognitivas* do discurso devem interagir com as *dimensões sociais* do mesmo, para que a compreensão se dê com eficácia e o fato, quer tenha sido visto em primeira mão ou narrado, realmente signifique algo para o receptor da informação. Van Dijk acrescenta:

> "Já que as intenções estão envolvidas no discurso, estamos lidando não só com objetos lingüísticos como também com resultados provenientes de algum tipo de ação social. Assim sendo, ao contar uma história, um falante se empenha em um ato social, em um ato de fala, um ato de afirmar algo ou de prevenir o ouvinte com respeito a alguma coisa."[98]

[97] VAN DIJK, 2004: p. 14.
[98] *Ibid*., p.17.

Além disso, não podemos nos esquecer de que o processo de interpretação de uma narrativa faz parte de um processo interpretativo maior, que inclui a interação entre os participantes da comunicação. Mesmo quando se trata de uma produção em larga escala como a telenovela, o público tem ferramentas para interagir com a trama; o autor e os produtores têm formas de saber sobre a opinião, aprovação ou desagrado dos telespectadores acerca de determinada personagem, fato ou elemento da sua telenovela. Na era da internet e da busca da interação em tempo real, as emissoras oferecem cada vez mais meios para seu público se sentir parte do processo criativo, não apenas uma massa dócil, mas participante, efetivamente atuante.

Estabelecemos, pois, que nossa análise deve se estruturar sobre os seguintes pressupostos:

- A telenovela é um *texto* que pretende contar uma história a seus telespectadores, além de informá-los e/ou preveni-los sobre um ou mais fatos e/ou elementos da cultura e da sociedade na qual eles estão inseridos;

- A telenovela usa uma linguagem conhecida, com códigos e símbolos semelhantes aos usados pelo público, para facilitar o seu entendimento; quando usar novos elementos (como novos jargões e chavões ditos por personagens, ou algum novo estilo de vestimenta ou comportamento ainda não difundido em larga escala), a telenovela deve estabelecer a possibilidade de um reconhecimento rápido e uma comparação com algo já conhecido;

- A telenovela precisa exibir símbolos de compreensão relativamente fácil e seus autores/produtores devem estar atentos às pesquisas de opinião e outras formas de manifestação da vontade popular, a fim de determinarem o que está dando certo na trama e o que precisa ser modificado ou mesmo eliminado, para garantir um alto índice de audiência.

O modelo de análise tentará destacar, a partir tanto da observação detalhada da telenovela como texto, quanto da análise de sua recepção, elementos de ordem cognitiva e socialmente contextualizados que permitam definir os processos de representação social de nosso tema, a saber, a homossexualidade. Nossa ferramenta analítica se baseia não apenas em níveis (sintático, semântico e pragmático), como é o caso do estudo de Moreno – esse é o

nosso ponto de partida. Preferimos, também, estabelecer *relações de complexidade*, partindo dos elementos mais simples, como palavras, expressões e elementos audiovisuais, para verificarmos sua interação textual e social, tal como no modelo analítico de Van Dijk.

6.3. Delimitação do objeto de estudo: *Mulheres apaixonadas*

Uma vez que o universo de análise – telenovelas da Rede Globo que incluem personagens homossexuais e/ou situações de homossexualidade – foi constituído, passamos à escolha de um objeto específico para uma observação mais detalhada. *Mulheres apaixonadas*, de Manoel Carlos, apresentada de 17 de fevereiro a 11 de outubro de 2003, foi escolhida por uma série de fatores, que variam desde a proposta da própria telenovela – de mostrar ao público diversas situações em que mulheres lidam com seus sentimentos, em especial o amor – até a disponibilidade de acervo de material audiovisual para estudo[99] e a proximidade entre sua exibição e o início do trabalho de pesquisa. Além disso, as personagens homossexuais específicas dessa novela – duas jovens estudantes secundaristas de classe média alta, *Clara* (Aline Moraes) e *Rafaela* (Paula Picarelli) – permitiram o estabelecimento de associações com outros estudos similares[100] e também a formação de um grupo focal bem definido para a coleta de dados de recepção (vide o próximo capítulo).

A telenovela pretende ser uma crônica do cotidiano, contemporânea da época em que foi transmitida (início do século XXI) e com a Zona Sul do Rio de Janeiro como pano de fundo, em especial Copacabana (onde moram e trabalham vários personagens) e a Barra da Tijuca (onde fica a escola de Nível Médio freqüentada pela maioria dos adolescentes). A trama tem um enredo complexo, cheio de relações amorosas que interferem umas nas outras, com vários elementos citados antes como parte da fórmula do sucesso da teledramaturgia.

A história se concentra na vida de três irmãs, *Helena* (Christiane Torloni), *Heloisa* (Giulia Gam) e *Hilda* (Maria Padilha), todas casadas. *Helena*, diretora da escola particular Ribeiro Alves (conhecida como ERA), na Barra, tem um casamento estável, mas sem paixão, com *Theo* (Tony Ramos), músico. Os dois têm um filho adotado, *Lucas* (Victor Curgula), que Helena não sabe que é filho de Theo com uma ex-namorada; ela, por sua vez, se reaproxima de um antigo amor, o neurocirurgião *César* (José Mayer), o qual está viúvo, tinha um

[99] Cabe registrar um agradecimento especial ao Núcleo de Pesquisa em Telenovelas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (NPTN-ECA/USP), pela pronta assistência e disponibilidade de seu acervo gravado em vídeo.
[100] ABRAMOVAY, *op. cit*.

relacionamento extraconjugal com *Laura* (Carolina Kasting) e agora está interessado na jovem médica *Luciana* (Camila Pitanga), a qual tem uma relação mal resolvida com seu primo *Diogo* (Rodrigo Santoro), que começa a novela casando com a ciumenta Marina (Paloma Duarte), que engravidou deliberadamente para assegurar seu casamento.

Além desse verdadeiro "polígono amoroso", ainda há espaço para várias outras formas de se discutir o amor, a paixão e o relacionamento. *Mulheres apaixonadas* é uma crônica urbana sobre mulheres e seus amores, seja por parentes, companheiros, maridos, namorados ou amantes. *Heloísa* tem ciúmes excessivos do marido *Sérgio* (Marcelo Anthony) – o que abre caminho para apresentar o grupo MADA (*Mulheres que Amam Demais Anônimas*) ao público; *Silvia* (Natalia do Valle), mãe de *Marina*, realiza fantasias sexuais extraconjugais com um taxista, namorado de sua empregada.

A irmã de *Theo* e proprietária da ERA, a moderna *Lorena* (Susana Vieira), se aproxima de *Expedito* (Rafael Calomeni), bem mais jovem, filho do casal de empregados que trabalha para ela há vários anos. A irmã de Expedito, a jovem *Edwiges* (Carolina Dieckmann) trabalha na ERA, é católica fervorosa e pretende casar virgem, apesar de gostar muito do namorado, o *playboy Cláudio* (Erik Marmo). No hotel em que *Hilda*, *Sérgio* e *Theo* trabalham, mora a rica *Estela* (Lavínia Vlasak), que se apaixona por um padre e não descansa enquanto não o conquista.

E há outras questões que têm as mulheres à frente. A fútil *Dóris* (Regiane Alves) se aproxima de *Estela* para obter posição social, dinheiro e conforto, enquanto despreza os avós – o que intensificou os debates sobre os direitos do idoso e sua posição na sociedade. Na ERA, a professora *Santana* (Vera Holtz) é alcoólatra, mas não admite o problema nem busca ajuda, o que abriu uma discussão sobre alcoólatras e dependentes químicos que não buscam ajuda. Outra professora, *Rachel* (Helena Ranaldi) tem um relacionamento conturbado com um dos alunos, o tímido e sensível *Fred* (Pedro Furtado) e enquanto enfrenta problemas com a mãe do rapaz (que é menor de idade) e morre de medo de que seu violento ex-marido *Marcos* (Dan Stulbach), de quem fugiu em São Paulo, apareça novamente em sua vida.

Em meio a tantas aventuras e desventuras, no núcleo de estudantes da ERA, destacam-se a jovem sonhadora *Marcinha* (Pitty Webo), filha de César, e seu irmão, o problemático *Rodrigo* (Leonardo Miggiorin), o qual começa a trama como um adolescente revoltado com a morte da mãe e que culpa o pai por tudo de mal que lhe acontece. *Marcinha* é apaixonada por *Fred*, mas não é correspondida. Além deles, a turma comporta o engraçado *Carlinhos* (Daniel Zettel), irmão mais novo de *Dóris*; a filha do zelador, *Paulinha* (Ana Roberta Gualda), que é bolsista, e as sempre unidas *Clara* (Aline Moraes) e *Rafaela* (Paula Picarelli). *Paulinha* mora

na escola e demonstra o tempo todo que tem amor pelo dinheiro e inveja dos colegas mais abastados. Ela tem um comportamento amargo, discute com todos, faz ironias, debocha dos outros e, em particular, está sempre provocando *Clara* e *Rafaela* (como veremos mais adiante na análise). Clara sofre forte pressão da mãe, *Margareth* (Laura Lustosa) e tem um pai ausente na maior parte da trama – *Roberto* (David Herman) só aparece em três capítulos.

A presença da homossexualidade no núcleo escolar/adolescente da novela permitiu estabelecer relações entre a presente análise e uma pesquisa recentemente publicada[101] com o apoio da Unesco, sobre a Educação Sexual e as visões, idéias e comportamento dos estudantes brasileiros em relação ao sexo. Como veremos mais à frente, a telenovela fez transparecerem elementos de senso comum que estão presentes no imaginário de muitos adolescentes. A escolha de *Mulheres apaixonadas* também permitiu que, uma vez determinadas as palavras-chave do estudo, pudéssemos selecionar com maior eficácia um grupo focal para realizarmos o teste.

6.4. Processo de seleção de elementos

O processo de identificação de elementos na telenovela *Mulheres apaixonadas* se constituiu, em primeiro lugar, da busca de acervo para depois se proceder a seleção de trechos específicos que incluíssem as personagens *Clara* e *Rafaela*, ou personagens e/ou situações que se referissem a elas, no tocante à sua sexualidade. Foi preciso assistir a telenovela, usando-se como referência o roteiro de capítulos resumidos. Cabe ressaltar que as duas personagens não são protagonistas, fazem parte de um dos núcleos secundários da novela (composto pelos alunos, professores e funcionários da ERA) e mesmo dentro desse núcleo, havia inúmeras outras situações acontecendo a todo instante. Isso dificultou a busca, uma vez que o roteiro resumido dos capítulos faz referência apenas às cenas principais, o que significa que só quando a situação das personagens entrou em evidência – próximo ao final da novela – é que elas começaram a ter destaque no texto resumido.

Uma observação cuidadosa revelou dados preliminares interessantes: *Mulheres apaixonadas* é uma produção em 203 capítulos, com uma média de 40 minutos por capítulo, o que soma 8.120 minutos, ou aproximadamente 135 horas e 20 minutos. Ao final da seleção de cenas principais – aquelas em que as duas personagens, ou pelo menos uma delas, estava em evidência ou era o assunto de uma conversa entre outros personagens – verificamos que elas

[101] *Ibid*.

somavam aproximadamente 80 minutos, ou uma hora e vinte minutos. Isso significa, em termos quantitativos, que a história das duas personagens corresponde a cerca de 1% do total da trama – o que não quer dizer, absolutamente, que sua importância seja menor. Conforme veremos mais adiante, a presença mais intensa das duas nos últimos capítulos indica que havia uma resposta positiva do público em relação a elas.

A partir da seleção dos trechos principais relacionados às duas personagens, elaboramos uma fita VHS editada contendo porções equivalentes a uma hora e cinco minutos (65 min), em ordem cronológica. Assim, foi possível separar uma história do folhetim e recriar um "conto"[102] dentro da telenovela, como se fosse um único capítulo especial, condensado, com toda a trama que envolvia Clara e Rafaela. Esse vídeo editado serviu como ferramenta de trabalho para ambas as etapas seguintes da análise: a seleção de elementos e a análise de recepção do grupo focal.

Recorremos mais uma vez ao modelo analítico simplificado de Moreno para fundamentar a primeira parte dessa análise. O autor parte da estrutura de análise semiótica da obra de arte, dividida em três níveis: *sintático* (relativo ao objeto), *semântico* (relativo ao signo) e *pragmático* (relativo ao interpretante). Segundo ele, podemos identificar o filme (e, por extensão, qualquer produção similar) através desses níveis estabelecendo correlações a seguinte maneira:

- **Nível sintático**: o *objeto* – é a estrutura geral da produção, seu arcabouço, identificado pelo título, gênero, elenco e sinopse;

- **Nível semântico**: o *signo* – é a história apresentada pela produção e a forma como determinado tema é por ela desenvolvido, assumindo uma função denotativa;

- **Nível pragmático**: o interpretante – é a relação da história apresentada com o público e o que a produção tenta induzir esse público a pensar e sentir, ou seja, uma função conotativa.

[102] Note-se que o "conto" continua sendo uma projeção de imagens e sons; o sentido do termo é distinto daquele adotado por ARAÚJO (1997) – ele transforma, literalmente, a telenovela *A próxima vítima* em um conto escrito, modificando, em suas próprias palavras, a mídia e o suporte lingüístico da produção teledramatúrgica (ARAÙJO, 1997: pp. 16-17).

Moreno adapta e divide seu modelo analítico simplificado em dois níveis: o de *estrutura* (que identifica o nível sintático) e o de *significação* (que analisa os níveis semântico e pragmático). A ferramenta de identificação desse último nível é o gestual empregado pela personagem homossexual. Ele estabelece ainda um *vetor resultante* das análises denotativa e conotativa de cada filme estudado, que classifica de *pejorativo*, *não pejorativo* ou *dúbio*.

Ao estudarmos a telenovela, podemos extrapolar esses mesmos níveis de análise, através da verificação da existência de elementos audiovisuais que compõem a narrativa e também servem para identificar determinado discurso social. Por exemplo, um personagem homossexual masculino e visivelmente efeminado, seja na maneira de andar e se movimentar, seja no modo de se vestir e adornar (ambos constituem elementos visuais), ou na entonação da voz e/ou no uso de gírias e chavões próprios da comunidade GLBT (ambos os casos constituem elementos auditivos) é um exemplo clássico de representação da homossexualidade pelo *discurso da inversão de gênero*.

Na concepção de Moreno, tal exemplo seria classificado como tendo um *vetor resultante de teor pejorativo*, porque estaria refletindo o preconceito existente na sociedade. No Capítulo V, apresentamos alguns comentários sobre a forma de exposição de determinados personagens, usando elementos de identificação similares. Contudo, não nos detivemos na análise do retrato teledramatúrgico de cada um deles, nem na classificação de seus vetores resultantes; consideramos que tal nível de profundidade escapa aos limites da presente dissertação. Nosso estudo dos trechos a seguir será limitado à identificação de elementos repetidos e/ou enfatizados e a possíveis conclusões sobre sua participação no desenvolvimento da trama.

6.5. Análise dos trechos selecionados

Apresentaremos a seguir um conjunto de trechos copiados e transcritos de 16 capítulos da telenovela *Mulheres apaixonadas*, os quais contêm informações de identificação estrutural (local e horário do trecho; nomes dos personagens participantes) e um sumário de cada conjunto de cenas, seguido da lista de termos, expressões e demais elementos de identificação que foram encontrados em cada trecho. As transcrições integrais podem ser vistas no Anexo II. As "observações" apresentadas ao final de cada identificação extrapolam os limites da cena

estudada e a relacionam com o restante do enredo da telenovela, a fim de esclarecer alguns pontos de relevância.

FICHA TÉCNICA DA TELENOVELA:

Nome: *Mulheres apaixonadas*

Autor: Manoel Carlos

Colaboradores: Maria Carolina, Fausto Galvão e Vinicius Vianna

Direção: Ary Coslov e Marcelo Travesso

Direção Geral: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e José Luis Villamarim

Direção de Núcleo: Ricardo Waddington

Exibição: de 17 de fevereiro a 11 de outubro de 2003, às 20h (203 capítulos).

FORMATO DAS FICHAS DE ANÁLISE PRELIMINAR

CAPÍTULO xxx – <dia>, ../.../... – o número do capítulo e a data de transmissão

Cenário: o local onde a cena se passa

Personagens que participam: personagens envolvidos na cena

Resumo: descrição geral do que acontece na cena

Elementos relevantes identificados: relação dos conteúdos identificados

Elementos específicos da fala identificados: relação dos termos e expressões repetidos e/ou enfatizados (o negrito indica ênfase na fala da personagem, seja por entonação, volume de voz ou expressão facial/corporal)

Observações: relação entre a cena e o contexto da telenovela e possíveis conclusões analíticas preliminares sobre ela, sob o ponto de vista conotativo.

CAPÍTULO 25 – segunda-feira, 17/03/2003

Cenário: Estacionamento da Escola Ribeiro Alves (ERA), manhã de sábado.

Personagens que participam: Helena e Hilda (apenas observam a interação), Rodrigo, Marcinha, Carlinhos, Paulinha, Clara e Rafaela.

Resumo: *Helena e Hilda saem para o pátio da escola e observam os jovens reunidos em volta de Rodrigo, que exibe com orgulho sua nova moto. Enquanto eles conversam, Clara e Rafaela chegam no carro de Rafaela. Clara fica entusiasmada com a moto e Rodrigo (que está interessado em Clara) a convida para passear nela com ele, o que provoca uma reação silenciosa de ciúmes de Rafaela*.

Elementos relevantes identificados: os olhares de Rodrigo para Clara; a expressão de Rafaela ao ver os dois interagindo; o efeito musical instrumental indicativo de momento de tensão leve, quando Clara senta na garupa da moto e Rafaela observa; o foco da câmera, que muda repetidamente da interação de Clara e Rodrigo para a expressão de Rafaela.

Elementos específicos da fala identificados: Não foram identificados termos ou expressões repetidas e/ou enfatizadas pelos personagens, que se relacionassem especificamente à questão da sexualidade.

Observações: No início dessa cena, típica de interação entre adolescentes, Clara e Rafaela são apenas mais duas colegas que aparecem e admiram a motocicleta com diferentes reações – Clara se entusiasma e quer experimentar; Rafaela diz (secamente) a Rodrigo que tem medo. Rapidamente, contudo, a cena centraliza nas duas e na interação com Rodrigo. Se a cena ocorresse com um casal heterossexual, Rafaela teria o papel "masculino", já que Rodrigo demonstra interesse em sua companheira – e provavelmente sua reação não seria silenciosa. Note-se que ela, aqui, não demonstra, nem por elementos visuais nem auditivos, qualquer traço visual/auditivo de masculinidade; trata-se apenas de uma transposição hipotética.

Note-se que essa é a primeira cena em que o ciúme de Rafaela por Clara pode ser claramente identificado, mesmo que por elementos indiretos (silêncio em oposição ao efeito sonoro que pode ser indicativo de tensão e/ou tristeza). Até então, desde a entrada de Rodrigo na trama, Rafaela se mostrava tímida e não expressava seus sentimentos abertamente, nem de forma indireta. As cenas das duas até esse ponto as mostram com intimidade típica de duas amigas adolescentes (vão juntas à praia, estudam juntas, uma dorme na casa da outra).

CAPÍTULO 49 – segunda-feira, 14/04/2003

Cenário: Gabinete da Direção da ERA.

Personagens que participam: Helena e Lorena

Resumo: *Helena e Lorena conversam sobre a situação de Clara e Rafaela (em capítulos anteriores, as jovens descobriram que tinham sido colocadas em turmas separadas no terceiro ano, mas solicitaram e conseguiram voltar a estudarem juntas; por isso, Margareth, mãe de Clara, veio à direção da escola para reclamar e acabou ameaçando Helena com um escândalo e movimentos dos pais contra a escola; a diretora não se deixou intimidar e manteve sua decisão). Lorena comenta com Helena que se elas não tomarem cuidado, os pais acabam controlando a escola. Helena concorda, lembrando que disse a Margareth que na casa dela, ela pode mandar à vontade, mas não na escola. Helena e Lorena prosseguem lembrando como Clara e Rafaela sempre foram boas meninas e amigas desde a primeira série*.

Elementos visuais e auditivos identificados: A fala das personagens e os termos usados por Lorena.

Elementos específicos da fala identificados:

LORENA: nós somos **liberais**. Nós **não** somos nem **permissivas**, nem **diferentes**.

Observações: Ambas as personagens pertencem ao núcleo central da trama e suas trajetórias indicam que elas são modernas, liberais e aceitam as diferenças. Lorena, por exemplo, mantém um relacionamento afetivo com Expedito, rapaz muito mais jovem e filho de seus empregados de confiança. Ao mesmo tempo, ambas valorizam muito as suas famílias – Helena ama seu filho adotivo; Lorena cuida de seus parentes e ajuda outras famílias próximas, quando elas têm problemas.

Essa cena demonstra, através das opiniões das duas, a possibilidade de uma relação positiva e integrada entre a homossexualidade e o núcleo familiar. Ela também serve para eximir tanto a diretora quanto a dona da escola ("autoridades" fora do núcleo familiar) de qualquer responsabilidade sobre o comportamento afetivo/sexual dos alunos – Clara e Rafaela têm liberdade para manterem um relacionamento nas dependências da escola (dentro dos mesmos limites determinados aos jovens heterossexuais) e cabe aos pais se pronunciarem a respeito em seus respectivos lares, sem interferirem no ambiente escolar. A expressão "liberal" é usada em clara oposição a "permissivo" e "diferente".

CAPÍTULO 49 – segunda-feira, 14/04/2003

Cenário: Apartamento de Rafaela, durante o dia.

Personagens que participam: Clara, Margareth, Rafaela.

Resumo: *Margareth, mãe de Clara, vai conhecer o apartamento de Rafaela, onde sua filha tem passado longos períodos. Ela observa atentamente o mural de fotos das duas no quarto e comenta sobre a existência de um só quarto. Margareth ameaça Clara com sanções financeiras se ela não voltar imediatamente para casa de sua família. Após sua saída, as duas se abraçam em silêncio e se consolam mutuamente*.

Elementos visuais e auditivos identificados: o foco da câmera nas expressões das personagens, indicando tensão e conflito; a entonação da voz e os termos usados por Margareth; o efeito musical instrumental no fim da cena, que indica um momento triste.

Elementos específicos da fala identificados:

MARGARETH: **minha dependente** (referindo-se à situação financeira de Clara)/ **se não voltar a ter uma vida decente** (referindo-se ao relacionamento de Clara com Rafaela).

Observações: Aqui se evidencia, pela segunda vez entre os trechos analisados, a postura de Margareth – a primeira vez foi quando ela tentou forçar a escola a separar as duas. A mãe de Clara é de uma família considerada de classe média alta, mora na Barra (bairro luxuoso do Rio de Janeiro, que surge no imaginário popular como um sinônimo de dinheiro, poder e consumo)[103] e parece (pela sua atitude tanto na escola como agora) estar acostumada a ser obedecida. Ela não admite que Clara tenha uma relação com Rafaela, nem que more longe da família: em sua opinião, isso corresponde a uma falta de decência. Ao invés de optar por discutir o assunto com Clara em termos afetivos, ela prefere usar o componente financeiro de dependência da filha para garantir que sua vontade será feita.

A cena é apresentada no mesmo capítulo em que Helena e Lorena conversam e opinam sobre a situação de Clara e Rafaela. Ela oferece um contraponto entre as duas personagens modernas e liberais e a mãe de Clara, que se apresenta como conservadora e

[103] Para mais sobre o tema, vide OLIVEIRA, 2005.

opressora. O conjunto das cenas parece oferecer um juízo de valor sobre a necessidade de se atualizar socialmente e os efeitos negativos do conservadorismo.

CAPÍTULO 53 – sexta-feira, 18/04/2003

Cenário: Apartamento de Rafaela, banheiro.

Personagens que participam: Clara e Rafaela

Resumo: *Clara e Rafaela discutem, primeiro sobre o interesse de Rodrigo por Clara e depois sobre a atitude de Clara, que está pensando em voltar para a casa de seus pais e talvez, até, ter um relacionamento heterossexual, se isso lhe garantir a manutenção de seus benefícios financeiros*.

Elementos visuais e auditivos identificados: a locação no banheiro e as ações das duas ao longo da cena; *closes* nas expressões faciais das duas; entonações de voz e efeitos secundários (suspiros, voz embargada por choro contido) indicando impaciência e confusão em Clara e tristeza em Rafaela; efeito musical instrumental, indicativo de momento triste.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: **problema** (referindo-se à atração de Rodrigo por ela – no caso de Clara, ela diz não ver problema algum)/ **mexeu mesmo** (referindo-se às condições impostas pela mãe)/ **meu talão de cheque**, **cartão de crédito**, **minha mesada**, **tudo aquilo que eu gosto** (sobre as coisas que ela perderá se continuar morando com Rafaela)/ **magoada, cansada** (referindo-se a si mesma).

RAFAELA: **problema** (referindo-se à atração de Rodrigo por Clara), **conversar** (falando que elas precisam falar sobre o assunto, mas Clara se recusa a fazer isso).

Observações: A cena reflete um momento de tensão no relacionamento entre Clara e Rafaela e poderia acontecer com qualquer outro casal na trama. Clara parece estar confusa sobre como deve agir por causa das ameaças da mãe e Rafaela teme que ela também esteja confusa quanto aos seus próprios sentimentos. As razões de Clara aparentam se resumir ao campo material: dinheiro, cartões de crédito e cheques. Rafaela está mais preocupada o campo

afetivo e deseja conversar sobre o tema, mas Clara se sente insegura, cansada e não quer pensar sobre o assunto, muito menos conversar.

Também nos chamou a atenção o fato de a cena como um todo se passar em um momento inusitado – Clara usa o vaso sanitário enquanto Rafaela se arruma e logo depois Clara vai tomar banho. A ação de Clara indica um alto grau de intimidade e falta de timidez diante de Rafaela. Considerando-se o conservadorismo com que Margareth trata Clara, pode-se extrapolar que a jovem não divide o banheiro com seus familiares, especialmente para usar o vaso sanitário. Isso pode intensificar a idéia de uma relação muito próxima e íntima. Não há outros registros visuais semelhantes com os outros casais, o que destaca o propósito secundário da ambientação dessa cena em particular.

CAPÍTULO 67 – segunda-feira, 05/05/2003

Cenário: Pátio interno da ERA, sábado à tarde.

Personagens que participam: Rafaela e Edwiges.

Resumo: *Rafaela comenta com Edwiges sobre os problemas que o relacionamento das duas está sofrendo por causa da mãe de Clara*.

Elementos visuais e auditivos identificados: foco nas expressões faciais das duas; entonação de voz de Rafaela quando ela corrige Edwiges; expressão constrangida de Edwiges ao ser corrigida.

Elementos específicos da fala identificados:

EDWIGES: **a minha mãe também não ia entender** (referindo-se à situação de Clara com Margareth)/ **Acho que mãe gosta de tudo no lugar certo** (sobre a posição geral das mães sobre a questão dos relacionamentos dos filhos).

RAFAELA: mas a **minha mãe também não** (ao concordar que sua própria mãe não entenderia sua situação)/ no lugar que ela **pensa que é certo** (quando Rafaela corrige Edwiges sobre a posição geral das mães sobre o assunto).

Observações: Aqui, surgem dois fatores importantes sobre Rafaela: primeiramente, ela diz que sua mãe também não a apoiaria, mas está ocupada demais para ver (note-se que Rafaela tem sotaque paulista, mora sozinha no Rio de Janeiro e sua família nunca aparece, em toda a novela); em segundo lugar, ela ressalta que nem sempre os pais estão automaticamente certos sobre o comportamento de seus filhos, e ainda aproveita para corrigir Edwiges, que inadvertidamente demonstrou o que poderia ser interpretado como um preconceito. Edwiges é uma jovem extremamente católica, que incentiva os valores morais da sua religião, inclusive sobre a manutenção da virgindade até do casamento. Apesar de ser amiga das duas, ela deixa escapar sua opinião sobre o que é certo. Rafaela rapidamente alivia a tensão momentânea, dizendo que não critica quem não concorda com ela, desde que a deixem em paz. Ela parece pensar na forma como os outros se sentem e pensam, colocando-se na posição deles.

CAPÍTULO 67 – segunda-feira, 05/05/2003

Cenário: Restaurante, sábado, na hora do almoço.

Personagens que participam: Clara e Margareth.

Resumo: *Clara e Margareth discutem sobre o comportamento afetivo de Clara. Margareth se refere à homossexualidade (sem usar essa palavra) como "doença" e "vício" e chega a sugerir tratamento médico. Clara se revolta e vai embora*.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais de ambas; a voz baixa de Margareth ao se referir (indiretamente) à homossexualidade, como se tivesse medo de ser ouvida por outras pessoas; entonação de voz de Clara ao se defender; atitude de Margareth após a saída de Clara.

Elementos específicos da fala identificados:

MARGARETH: **o que deu errado em você**? **Todos são normais na família!/ Moça normal gosta de rapaz,** quer **casar,** ter **filhos,** constituir **família/** você era uma menina **normal**. A **minha menina**, **normal** como **todas** as outras (admoestando a filha sobre seu comportamento atual em detrimento do que ocorria antes)/ **Isso** é um **desvio**, que tem que ser **corrigido/** é uma **doença**, pode-se dizer, que tem que ser **curada/ anormalidade** sexual/ já **viciou**/ É uma **droga**, que cria **dependência** como **todas** as outras/ (sobre a homossexualidade de Clara)/ **clínica na Suíça**/ algum **sacrifício**/ é coisa **cara**, e é paga em **dólar** (sobre a

possibilidade de tratamento de Clara)/ Ela te levou para o **mau caminho/** essa... **pivete**! **Perdida**! (sobre Rafaela)/ que **eu sei muito bem** do que estou falando! (sobre si mesma)

CLARA: Ué, eu sou **normalíssima**! eu **não tô** doente/ eu nunca me senti **tão bem**/ (sobre si mesma e sua sexualidade)/ **implica/ Mãe**, **pára** com isso/ (sobre a mãe)/ **conversa que não vai dar em nada, entendeu?** (sobre a opinião da mãe)/ você **paga a conta** e me leva na escola/ eu vou pegar um **táxi** (para encerrar a discussão).

Observações: Nesse trecho, ficam definidas duas posições antagônicas: Margareth acha que a filha é uma menina inocente, que foi influenciada por Rafaela (que seria uma criminosa) e ficou doente, anormal e viciada, mas isso pode ser tratado, desde que à custa de sacrifícios (e Clara deveria reconhecer o sacrifício dos pais em fazer isso). Clara, por outro lado, vê a si mesma como uma mulher normal, sente-se bem em estar com Rafaela e demonstra sua impaciência com a mãe.

Além disso, outro aspecto volta ao texto: a questão financeira. Por um lado, Margareth menciona uma clínica na Suíça e fala de um tratamento caro, "pago em dólar", o que enfatiza a imagem de um suposto padrão de qualidade baseado no fato de ser estrangeiro e ter valor em dólares. Por outro lado, Clara pede que a mãe pague a conta e a leve de carro, mas depois decide pegar um táxi (e deixa para a mãe a obrigação de pagar a conta). A jovem tem o hábito de consumir produtos e serviços e ter suas contas pagas, como parte de sua vida "natural". Ela sequer considera que a mãe possa não pagar a sua conta no restaurante, ou que ela possa ter que pegar um ônibus para chegar à escola. Ambas as situações definem um padrão de comportamento adotado por mãe e filha, definido por uma dependência financeira: Margareth depende do marido, que "concordou em pagar o tratamento" e Clara depende da mãe.

Um terceiro aspecto a ser observado é a segurança de Margareth ao dizer, com convicção: "eu sei muito bem do que estou falando". Ela se refere à suposta relação entre homossexualidade e doença, desvio, anormalidade e vício. Ela chega a mencionar a clínica na Suíça e o tratamento caro como formas de enfatizar sua certeza de que sabe do que está falando. Conforme explicado no capítulo III, bastaria uma busca cuidadosa na internet ou a consulta a um profissional de Medicina ou Psicanálise para que ela soubesse que a homossexualidade não é mais considerada patologia nem "desvio sexual" no Brasil desde 1985. Note-se também que Margareth nunca usa o termo "homossexualidade" nem qualquer possível sinônimo, apenas termos pejorativos. A informação equivocada que Margareth transmite parece ter sido colocada com o propósito de desacreditá-la perante o público

esclarecido. Além disso, após a saída de Clara, ela pega um pote de pó-de-arroz e se ajeita, com uma expressão fútil e superficial. Mais à frente, veremos outros exemplos de atitudes e falas da personagem que a colocam na desconfortável posição de "antipática", "opressora" e "superficial" perante a audiência.

CAPÍTULO 67 – segunda-feira, 05/05/2003

Cenário: Pátio interno da ERA, sábado à tarde.
Personagens que participam: Clara e Rafaela
Resumo: Clara conta a Rafaela o resultado da conversa que teve com a mãe.

Elementos visuais e auditivos identificados: foco nos rostos das duas; expressões faciais das duas, demonstrando preocupação e tristeza; efeito musical instrumental, indicativo de momento triste.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: **dificultou/** disse que eu **não sou normal**, que eu tô **doente/ desvio de comportamento** (referindo-se às falas da mãe).

Observações: Esse trecho dá continuidade aos dois trechos anteriores no mesmo capítulo, o que demonstra uma ênfase na história das duas jovens nesse período particular da trama – passamos do primeiro quarto da novela mas ainda não chegamos à sua metade, que é quando uma reviravolta costuma reacender o interesse pela trama principal. O elemento de negatividade e tristeza na cena cria uma sensação de pena e simpatia pelas duas e sua situação. A imagem abatida das duas (enfatizada pelos efeitos sonoros ao término das cenas) se contrapõe à imagem de futilidade, opressão e intolerância de Margareth na cena do restaurante. Esse aparente excesso de tristeza por uma situação sem retorno (Clara terá que sair do apartamento de Rafaela) serve para valorizar os momentos felizes que virão mais tarde. Clara repete os termos que a mãe usou, para mostrar que a sua personagem pode até ficar confusa e começar a pensar se Margareth não teria razão em suas afirmações. Isso reflete

uma forma de pressão que muitos homossexuais, em especial os adolescentes, sofrem por parte das suas famílias, que os fazem pensar que estão sempre fazendo "algo errado"[104].

CAPÍTULO 105 – quarta-feira, 18/06/2003

Cenário: Apartamento de Rafaela.

Personagens que participam: Clara e Rafaela

Resumo: *Clara visita o apartamento de Rafaela e se surpreende ao ver toda a arrumação do jeito que estava quando ela passou um tempo lá. Rafaela lhe diz que é uma forma de tê-la sempre por perto e de acreditar que ela voltará, além de servir de incentivo a Clara. As duas se abraçam, com a trilha romântica ao fundo*.

Elementos visuais e auditivos identificados: expressão de felicidade em ambos os rostos; entonação de voz de ambas, expressando alegria e esperança; trilha sonora romântica particular das personagens.

Elementos específicos da fala identificados: de maneira genérica, toda a fala das duas nessa cena transmite sentimento de alegria pela volta de Clara ao local e esperança de que um dia ela fique em definitivo.

Observações: Essa cena, quase 40 capítulos (ou seja, mais de seis semanas) depois da anterior e próxima ao meio da novela, valoriza o encontro das duas após um longo período de separação. O afeto de uma pela outra é evidente, bem como a esperança do reencontro pleno em um futuro próximo. Essa cena se opõe às anteriores e lembra ao telespectador que a situação das duas ainda existe e tem certo grau de importância na trama. Ela também promove uma interação positiva entre as personagens, que expressam seu carinho sem recorrer a elementos explícitos da sexualidade (nem mesmo um beijo), nem do discurso do gênero oposto. As duas são adolescentes que se gostam e expressam seu carinho e alegria. Nessa época, pesquisas de opinião mostraram que a relação das duas era relativamente bem aceita

[104] FURLANI, *op. cit*., pp. 158-160.

pelos espectadores, desde que não houvesse cenas consideradas "explícitas"[105]. A receptividade de uma relação declarada é maior do que em outros momentos do passado, mantendo-se os limites do que Furlani chama de "respeito"[106].

CAPÍTULO 117 – quarta-feira, 02/07/2003

Cenário: Sala de aula na ERA, aula da professora Santana.

Personagens que participam: Paulinha, Clara, Rafaela e Marcinha.

Resumo: *Santana acabou de se desculpar por uma indisposição que a levou a cancelar a aula anterior (na verdade, ela teve problemas com o alcoolismo). Paulinha ironiza sobre esse caso e outras coisas que ela diz que as pessoas acham que escondem dos outros. Ela menciona o relacionamento entre a professora Raquel e a aluno Fred e, quando fala de Clara e Rafaela, Clara ameaça agredi-la se ela continuar se metendo na vida alheia. Rafaela e Marcinha interferem, encerrando a breve discussão*.

Elementos visuais e auditivos identificados: expressão de escárnio de Paulinha para Clara e Rafaela; expressão agressiva de Clara.

Elementos específicos da fala identificados:

PAULINHA: **Essas duas aí**... (referindo-se as duas jovens)

CLARA: Essas duas aí vão **meter a mão na sua cara** se você continuar se metendo na **minha** vida, **ouviu**? (referindo-se a Paulinha)

Observações: Menos de um mês depois da cena romântica entre as duas, ainda parece haver paz na vida de Clara e Rafaela; entretanto, Paulinha se aproxima para causar uma confusão. A moça aparenta ter prazer em menosprezar as duas e não demonstra qualquer receio de uma retaliação. Paulinha já falou de forma negativa das duas antes, bem como de outras pessoas; muitos capítulos antes ela, inclusive, insinuou diante das duas, de forma

[105] *Apud* **http://www.teledramaturgia.com.br**
[106] FURLANI, *op. cit*., p.160.

sarcástica, que Fred seria homossexual porque ele não aceitava os avanços de Marcinha – antes que ficasse evidente a atração entre ele e a professora Raquel, que agora também é alvo dos comentários maldosos da jovem. Ela declara sua intolerância contra alcoólatras, homossexuais e qualquer um que ela ache que está "errado" de alguma forma. Considerando sua origem humilde e sua vergonha de ver o pai trabalhar como zelador na escola cara onde ela estuda, pode-se imaginar que ela extravasa a revolta por sua própria condição social, atacando qualquer indivíduo que lhe pareça socialmente "inadequado".

Cabe ressaltar que Clara, apesar de já ter demonstrado que é impaciente e se deixa levar pelas emoções, até então nunca foi abertamente agressiva com uma pessoa que evidenciasse intolerância. Isso mudará a partir desse momento.

CAPÍTULO 117 – quarta-feira, 02/07/2003

Cenário: Cantina da ERA, hora do intervalo.

Personagens que participam: Clara, Rafaela, Paulinha, Ana, Rodrigo, Edwiges, Fred e Marcinha.

Resumo: *Clara, Rafaela, Paulinha, Marcinha e Fred estão na cantina, onde Ana e Edwiges trabalham. Paulinha pede um suco, mas Ana atende antes a Clara e Rafaela. Paulinha se revolta e diz que os "normais" devem ter prioridade. Rafaela consegue impedir que Clara faça algo contra Paulinha. Pouco depois, Rodrigo chega e confirma que encenará* Romeu e Julieta *na formatura. Paulinha vai até o pátio e informa em voz alta que a escola verá uma versão gay da peça, com duas mulheres e novamente questiona a normalidade das duas. Clara joga suco em sua cara e as duas brigam, encerrando o capítulo*.

Elementos visuais e auditivos identificados: expressão de escárnio de Paulinha para Clara e Rafaela na cantina; expressão autoritária de Paulinha para Ana; reação de Clara; tentativa de Rafaela de amenizar a situação; expressão de sarcasmo de Paulinha contra Clara; efeito sonoro indicativo de tensão durante a briga.

Elementos específicos da fala identificados:

PAULINHA: **fazem tudo igualzinho** (ironizando Clara e Rafaela, que pedem o mesmo sabor de suco)/ **essas duas aí**! (referindo-se a Clara e Rafaela)/ tem que dar **prioridade** a quem ta na frente, a quem **pede**

primeiro, a quem é **normal**... (discutindo porque Clara e Rafaela foram atendidas antes)/ a primeira versão **gay** de Romeu e Julieta! Serão **duas mulheres**! Quer dizer, **mais ou menos**, né? Porque mulher **mesmo**, **de verdade**, mulher **normal**, gosta de **homem** (anunciando a montagem da peça)/ **Sapatona**! (Para Clara quando ela joga suco em sua cara).

CLARA: **eu** não consigo (respondendo a Rafaela quando ela lhe diz para não prestar atenção em Paulinha)/ **anormal** aqui é só **você**, tá, sua **imbecil**?! (respondendo a Paulinha)/ Vai, **garota**, **repete** isso! (desafiando Paulinha a repetir o que disse sobre mulheres normais).

RAFAELA: Eu já falei para você **não** dar ouvidos. Poxa, a gente já tem **tantos problemas**! Pra que inventar mais um? (exortando Clara a ficar calma e ignorar Paulinha).

Observações: Após a cena anterior, Paulinha continua sua implicância contra Clara e Rafaela, como se confiasse em sua "normalidade" e que as duas não reagiriam. Clara perde a paciência e chega a reagir violentamente, enquanto Rafaela procura sempre acalmar os ânimos. Clara assume uma postura agressiva, diferente do comportamento meigo e quase infantil que tinha até então, que desperta em Paulinha a imagem de um homem, ou melhor, de uma *mulher masculinizada*, daí o insulto "sapatona". Rafaela sempre tem a cabeça no lugar e teme que ela e Clara arranjem mais problemas, dessa vez com a administração da escola (que até então era favorável ou indiferente às duas), se elas aceitarem a provocação de Paulinha.

A posição dessa cena no final do capítulo demonstra sua relativa importância nesse período da trama. A novela passou da metade, um ponto em que, normalmente, a audiência cai um pouco porque a trama principal não se desenvolve com tanta rapidez, exceto quando ocorre uma reviravolta expressiva[107]. A estratégia é valorizar as tramas secundárias, chamando a atenção para elas. Além disso, esse é um capítulo de quarta-feira, meio de semana, dia tradicional, na Rede Globo, em que a novela será imediatamente seguida da transmissão de uma partida de futebol e, por isso, presume-se que o público masculino está impaciente para ver a novela acabar. Uma cena de ação e briga entre duas adolescentes chama a atenção, especialmente quando elas caem na piscina. Pode-se detectar um clima erótico na possibilidade, mesmo que remota, de as duas aparecem com suas camisas brancas molhadas e transparentes. Isso parece ser um convite para que se assista ao início do capítulo seguinte.

---

[107] MOTTER, 2002.

CAPÍTULO 118 – quinta-feira, 03/07/2003

Cenário: Piscina da ERA, no intervalo.

Personagens que participam: Clara, Paulinha, Rafaela, Fred, Rosinha.

Resumo: *O capítulo se inicia com a briga de Clara e Paulinha. As duas caíram na piscina. Fred e outro rapaz vão separá-las. Rosinha, secretária da escola, chama a atenção das duas e ameaça suspendê-las. Paulinha desafia a secretária, mas seu pai ameaça bater nela e ela sai em silêncio. As duas são mandadas ao gabinete de Helena*.

Elementos visuais e auditivos identificados: tom de agressividade nos insultos trocados pelas meninas; foco em *plano americano* (da cintura para cima) de ambas enquanto discutem e se debatem na água; efeito sonoro indicativo de tensão durante a briga.

Elementos específicos da fala identificados: de um modo geral, as falas das duas indicam um clima de tensão e raiva mútua.

Observações: Aqui, observa-se mais uma vez que a revolta de Paulinha não é apenas contra Clara e Rafaela. Ela desafia Rosinha na frente de todos, dizendo que ela é uma simples secretária e "não manda nada". Ao mesmo tempo, seu pai a coloca em seu lugar e ela se sente humilhada por ser repreendida e ameaçada em público por seu pai, que ocupa uma posição muito mais baixa, na hierarquia da escola, do que a de Rosinha. Só isso a faz silenciar. A autoridade constituída se faz presente agora e na cena seguinte.

Também é observado o aproveitamento dos focos de câmera para oferecer, mesmo que parcialmente, o clima de erotismo que foi sugerido no final do capítulo anterior: as duas realmente aparecem com blusas molhadas, semitransparentes, enquanto discutem e se debatem para se livrarem dos colegas que as impedem de continuar brigando. Não há exposição de seios, apenas a sugestão dos sutiãs.

CAPÍTULO 118 – quinta-feira, 03/07/2003

Cenário: Gabinete da Direção. Após a briga.

Personagens que participam: Helena, Clara e Paulinha.

Resumo: *Helena repreende as duas e indaga a razão para a briga. Clara diz que Paulinha a ofende sempre e Paulinha afirma que só diz a verdade. Pressionada por Helena,*

Paulinha não consegue verbalizar a "verdade", que é a existência de uma relação afetiva entre Clara e Rafaela. Helena dá uma lição de cidadania, tolerância e respeito à diversidade. Depois, anuncia que se o fato se repetir, as duas serão suspensas. Clara e Rafaela são obrigadas a apertar as mãos, mas saem se ameaçando mutuamente.

Elementos visuais e auditivos identificados: expressões de Helena, primeiramente zangada e depois conciliadora, professoral; tom de voz de Paulinha ao falar e, principalmente, ao não conseguir falar.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: Ela **vive me ofendendo!** (referindo-se às provocações de Paulinha).

PAULINHA: Dizer a **verdade**, agora, é ofender? o que **todo mundo** sabe/ **Ninguém** é obrigado a **aceitar**... **na minha frente**, não/ Mas posso **imaginar** o que elas fazem quando estão juntas... (justificando sua postura)/ **essa daí** e a Rafaela são... são... (tentando se explicar).

HELENA: **Aceitar** o quê? No que é que **isso** interfere **na sua** vida? **Na minha** vida? Na **vida** dos seus colegas? De que **maneira** isso **te incomoda**? **Como** é que isso te agride? Elas já fizeram **alguma coisa** na sua frente? Alguma coisa que te **ofendesse**, que te **agredisse**? O que não nos interessa! Da mesma forma como não me interessa o que os rapazes fazem com as suas namoradas **fora** das dependências desse colégio. Essas reações são infundadas, imaturas, para não dizer desumanas. Somos todos iguais, meu bem! E se há diversidade, nós temos que aprender a conviver com ela, porque vivemos numa sociedade onde os **direitos** e **deveres** de **todos** devem ser **respeitados**. Você pode ter certeza, Paulinha, que vivendo dessa maneira, você vai viver muito melhor.

Observações: nessa cena, Paulinha demonstra não só a sua intolerância, mas sua incapacidade de verbalizar o que a incomoda. Ela não usa o termo "homossexualidade", nem qualquer possível sinônimo (mesmo que seja inapropriado, como "homossexualismo" ou "lesbianismo"). Paulinha se limita a defender o seu direito de não aceitar a presença de homossexuais; para ela, parece não ser necessário que Clara e Rafaela façam qualquer coisa que possa soar como ofensiva – a mera presença das duas juntas na escola é ofensa suficiente, o que, em sua lógica pessoal, lhe dá o direito de retaliar ofensivamente, sob a égide de "falar a verdade". Ela chega a insinuar o que as duas possam estar fazendo na intimidade, mesmo que jamais tenha visto coisa alguma. Sua intolerância se baseia em um ato imaginado.

Helena faz um discurso eminentemente didático sobre a tolerância e aceitação das diferenças, aconselhando Paulinha a mudar sua atitude. Helena representa a autoridade educacional, fala com firmeza de diretora e compreensão de pedagoga. Conforme veremos mais adiante, entretanto, sua lição tem pouco ou nenhum efeito sobre a jovem. Paulinha voltará a provocar Clara e Rafaela no futuro e as olhará com desprezo até o fim. Clara se limita a dizer uma frase, justificando sua agressão. Ela permanece em silêncio, recebendo a mesma lição, só que sob um ponto de vista diverso: ela precisa aprender a tolerar os intolerantes, que sempre existirão. Mais tarde, Rafaela irá dizer-lhe o mesmo.

CAPÍTULO 133 – segunda-feira, 21/07/2003

Cenário: Portão externo da ERA, pela manhã.

Personagens que participam: Clara, Margareth, Rafaela e, na seqüência, Paulinha.

Resumo: *Margareth traz Clara de carro à porta da escola e as duas discutem sobre uma viagem que Clara será forçada a fazer após a formatura. Enquanto isso, Rafaela desce do seu carro e atravessa a rua à frente do carro de Margareth, sem perceber que as duas estão ali. Margareth subitamente acelera o carro e quase atropela Rafaela, sob o olhar chocado de Clara e de vários estudantes. Clara sai do carro e ampara Rafaela, que não se machucou, mas está em choque. As suas entram juntas na escola, enquanto Margareth repara os olhares dos alunos por um momento e vai embora. Clara e Rafaela entram na escola; apesar de chocada, Rafaela ainda contém Clara, que quer tomar alguma providência. Clara diz que vai sumir assim que completar 18 anos; Rafaela pede que ela espere para tomar decisões depois dessa data. Paulinha se aproxima e fala com sarcasmo sobre o que acabou de acontecer. Clara responde com um tapa e as duas são suspensas*.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais de Clara e Margareth enquanto as duas discutem; tom de voz das duas durante a discussão e depois do incidente; oposição entre a tranqüilidade de Rafaela ao atravessar a rua e a expressão transfigurada de Margareth quando ela tenta atropelá-la; expressões de espanto dos estudantes em volta; efeito sonoro indicativo de tensão e suspense antes do evento, e de ação durante o mesmo, voltando ao anterior quando Margareth olha para as outras pessoas.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: *No carro*: Quem disse que **eu** quero viajar (fazendo valer os seus direitos)/ **Você** resolveu! Porque **meu pai** nem se meter na minha vida mais ele se mete! Eu **não faço** aquilo que eu quero! eu **não quero mais** que você me traga/ por que você **precisa implicar** comigo? (desafiando a mãe)/ Cadê aquele **carro** que você me prometeu? (indagando sobre presente)/ eu não **fumo**, eu não **bebo**, eu não **me drogo**, como **milhares** de outras meninas fazem na minha idade! Sabe que você merecia uma filha **perdida de verdade**? Que **caísse** pelas ruas, **drogada**, para você **sentir a diferença**! (justificando seu bom comportamento)/ Abre essa **porta**, mãe! Mãe, **pára**, mãe! Você tá **louca**?! Eu tenho é **pena** do meu pai, sabia? (desesperada com o evento) – *na escola, com Rafaela e Paulinha*: Mas ela quase **te atropelou**! Ela podia ter **te matado**! (exortando Rafaela a tomar alguma providência)/ eu fico com tanto **ódio** porque eu não posso fazer **nada** (revoltada com a atitude da mãe)/ Quando eu completar **18 anos**, **sumir** para ela **nunca mais** me ver! (alusão à maioridade)/ Como é que **ela não entende**? Como é que **ela não percebe** que eu sou **feliz** assim, do jeito que **eu sou**? (incapaz de compreender a intolerância da mãe)/ Sua **idiota**! (resposta à provocação de Paulinha)

MARGARETH: **Ninguém** disse, simplesmente **resolvemos**! (sobre a viagem imposta) **Alguém** tem que por um **freio** em você, Clara! **Não pode** fazer o que quer! **Você** pode não querer, Clara, mas **ou vem e volta comigo**, ou **sai da escola**! (impondo autoridade)/ **Veremos** se você **merece**! (sobre o carro prometido)/ Por que eu **te amo**, Clara! Meu dever é impedir que você **se perca**! (justificando suas ações)/ Mas **desvio sexual** é uma **droga**, também! Que **vicia**, que **corrompe**! E que acaba **fatalmente** levando à **promiscuidade** e às **outras drogas**! (tentando contrapor a opinião de Clara) **Você** que está me deixando **louca**, Clara! Desce, desce antes que eu faça mesmo uma **besteira**! **Desce**! **Desce**! **Desce**! (tentando justificar o que fez)

RAFAELA: A gente não ganha **nada** enfrentando a sua mãe desse jeito. Mas **não** aconteceu, **esquece**! **Calma**, Clarinha! Desse jeito, a **única** prejudicada é **você**! **Vestibular** taí, tem que **estudar**, **não pode** ficar nesse estado! **Depois** que você fizer **18 anos**, **aí** você resolve o que vai fazer! (reação às palavras de Clara)/ **Não é** só ela. Um **mundo** de gente que **não percebe**, **não entende** (explicando situação).

PAULINHA: Já soube que a **sogra** quase **te mata**! (debochando do acontecido).

Observações: Exatamente 14 capítulos (quase duas semanas) após o incidente com Paulinha, Clara se vê às voltas com outra situação de tensão, dessa vez com a mãe; e é um incidente que poderia ter implicações sérias. Essa relativa proximidade em meio a vários outros acontecimentos, lembra ao telespectador do problema inicial das duas, que era a reação da mãe de Clara. Essa é a primeira vez, na novela, em que Margareth parte para uma ação direta contra Rafaela; até então ela se limitou a criar sansões e interferências na vida de Clara para dificultar o relacionamento das duas. A mudança na expressão de Margareth, acompanhada da trilha indicativa de suspense, deixa claro que ela vai fazer algo impensado, em um impulso de raiva, como se ela pudesse resolver todos os seus problemas se livrando de

Rafaela. Ela não pensa em conseqüências nem parece estar arrependida: ela acusa Clara de ser a responsável pelo seu transtorno e excesso de zelo, que a levou a quase cometer um crime.

Clara quer justiça, talvez até pelas próprias mãos (sua reação de desabafo violento em Paulinha pode ser indicativa disso), mas Rafaela prefere a paz, mesmo que às custas do seu silêncio diante da violência e da intolerância. Essa será a sua atitude pelo resto da novela – Rafaela também lembra a Clara que o preconceito e a intolerância existem e são muito comuns, portanto é preciso estar preparado para encontrá-los a qualquer momento. Já Paulinha continua provocadora, mas dessa vez ela assume um discurso mais explícito, ao chamar Margareth de "sogra" de Rafaela. Uma possível impressão é de que, para justificar seus ataques, ela precise mostrar aos outros como a relação de Clara e Rafaela é ofensiva; uma vez que elas não têm comportamento "explícito" – mesmo assumindo a relação, elas agem com o "respeito" descrito por Furlani – ela as provoca, tentando mudar o comportamento delas. Mais adiante, veremos uma outra amostra desse tipo de atitude.

Uma observação relevante é sobre a idade de Clara, a qual é um fator que ainda não havia sido mencionado diretamente. Agora, Clara está determinada a tomar atitudes sérias tão logo complete 18 anos, o que indica uma mudança de comportamento: ela não mais se preocupa tanto com dinheiro e cartões de crédito, mas com o futuro de sua felicidade. Ela e sua mãe ainda levantarão o assunto da maioridade no futuro.

CAPÍTULO 156 – sábado, 16/08/2003

Cenário: Apartamento da família de Clara, no quarto dela.

Personagens que participam: Clara e Margareth

Resumo: *Clara reclama porque, apesar de seu bom comportamento, a mãe não a deixa sair e Margareth revela que a vigia e sabe que ela quer se encontrar com Rafaela. As duas discutem e Margareth ameaça bater em Clara. Clara fala do futuro e resolve ficar em casa*.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais de ambas enquanto falam; entonação das vozes quando enfatizam suas posições e opiniões: Clara irritada e inconformada e Margareth, segura de sua autoridade; mais adiante, as expressões

inversas: agora Clara está calma, enquanto Margareth chora; gesto de Margareth quando ameaça bater em Clara.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: Eu passo a **semana toda** estudando! a **única folga** que eu tenho/ tenho o **direito** de sair, de me **divertir**! (justificando seus direitos)/ você anda **ouvindo meus telefonemas**, agora? (perplexa com a descoberta de que a mãe a espiona)/ **você** me obrigou! (ressaltando que, por sua vontade, não moraria mais com a família)/ "**aquela outra**", ela tem **nome**, é **Rafaela**, e ela é **minha namorada**! (defendendo Rafaela e seu relacionamento)/ Você vai me dar **outra** bofetada? (sobre a reação da mãe)/ **juro** que eu queria me **dar bem** com você/ queria ter uma **relação bacana** de **mãe e filha**/ você acha o quê, que eu não **sinto falta** dessa relação? eu **gostaria tanto** que a gente se desse bem (sobre a sua relação com a mãe)/ você sofre porque você é **preconceituosa**, só enxerga o lado ruim das coisas! Por que você não me **aceita assim**, do jeito que **eu sou**? (sobre a intolerância da mãe)/ **vai ter** que aceitar. Eu vou estar completando **18 anos**, quer você queira ou não/ eu vou ter os meus **direitos**/ a **primeira coisa** que eu vou fazer vai ser **sair** dessa casa, pra **morar** com quem **eu quero**, mãe, pra **viver** com quem **eu gosto**, pra ser **feliz** (sobre o futuro).

MARGARETH: como qualquer menina **normal** da sua idade/ você vai sair com **aquela garota**! Não tente **me enganar**/ (oposição entre "normalidade" e o relacionamento de Clara e Rafaela)/ Eu **ouvi** você falando no telefone/ **Ouço**, **ouço** seus **telefonemas**, **mexo** nas suas **coisas**, **monitoro** seus **horários**... porque eu sou sua **mãe**, Clara! Você **ainda** vive dentro da **minha** casa, não se esqueça disso! (determinando sua autoridade e justificando seus atos)/ enfurnada na casa **daquela outra**! (sobre Rafaela)/ tenho **horror** a fazer isso/ Eu **odeio** cada vez que **você me obriga** a dar uma **bofetada** em você/ você tá me **matando de desgosto** (sobre a bofetada que ameaçou dar em Clara)/ Se você quer **tanto** se entender comigo, Clara, **por que** me faz sofrer desse jeito? (sobre a tentativa de reaproximação da filha)/ eu não posso aceitar que **você se transforme**... **nisso** (sobre a sexualidade da filha).

Observações: aqui vemos as duas personagens tomando posturas claras. Margareth só aceita a felicidade da filha nos seus próprios termos, segundo o que ela acredita ser o melhor para Clara; a filha deseja ser feliz à sua maneira. A mãe assume mais uma vez um papel não apenas coercitivo, mas opressor, chegando a admitir que espiona a filha, invadindo a sua privacidade. Ela primeiramente justifica suas ações em nome do amor, como já disse antes (no incidente com o carro), mas logo depois toma um caminho mais autoritário: é sua casa e ela tem o direito de controlar tudo dentro dela. E ela continua culpando Clara por qualquer atitude mais agressiva que vier a tomar (como fez no momento do quase atropelamento).

Já Clara está cada vez mais demonstrando uma atitude amadurecida. Ela ainda se impacienta com a mãe, mas seus argumentos são mais consistentes e ela faz questão de

lembrar que em breve terá 18 anos. Ela procura fazer valer os seus direitos de indivíduo e exige ser aceita como é. Essa discussão terá conseqüências que ela nem imagina. E ela usa pela primeira vez a expressão "minha namorada" (e com ênfase), referindo-se a Rafaela. Sua atitude e postura decididas levam Margareth a tomar outra atitude, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 157 – segunda-feira, 18/08/2003

Cenário: Pátio interno da ERA e apartamento de Rafaela, manhã de domingo.

Personagens que participam: Clara (ao telefone, no início), Rafaela e Margareth.

Resumo: *Clara liga para Rafaela e a chama para vir à escola, porque a mãe não a está seguindo dessa vez. Rafaela planeja com ela, mas é interrompida por alguém na campainha da sua porta. Quando vai atender, se surpreende ao encontrar Margareth.* (intervalo) *Margareth a ofende, ameaça e por fim pergunta o que ela quer para sair da vida de Clara; Rafaela responde que só quer Clara, Margareth lhe dá três bofetadas e vai embora, alertando Rafaela que lhe deu uma chance.*

Elementos visuais e auditivos identificados: expressão de felicidade e alívio das duas ao conversar ao telefone; efeito sonoro de suspense quando Rafaela vê Margareth à sua frente; entonação de voz das duas durante a discussão; bofetadas de Margareth em Rafaela.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: **minha mãe me deu uma folga hoje** (falando sobre a atitude da mãe).

RAFAELA: Dá até pra **desconfiar** (falando da atitude de Margareth)/ A senhora está na **minha** casa! (indignada pelos insultos de Margareth)/ A senhora está **enganada**! **Aí** é que a senhora se **engana**, dona Margareth! Eu sou **fiel**! A senhora tá **mesmo** interessada em saber o que eu **quero**, dona Margareth? A **Clara**! **Aqui** em casa, para **sempre**! É a **sua filha**, é **ela** que eu **quero**! Como é que eu posso ir **contra o amor**, dona Margareth? A senhora **me explica**, porque eu **não consigo entender**! O que a senhora tá me pedindo é **impossível**! **Ninguém** manda no coração! A **Clara** é a pessoa que eu **amo**! (defendendo seus sentimentos e seu relacionamento).

MARGARETH: Pode parar com esse comportamento de **boa moça**, que você não é nenhuma das duas coisas. Nem **boa**, nem **moça**. (ironizando a boa educação de Rafaela)/ Eu vim aqui para **amigavelmente**,

veja bem, **amigavelmente**, entrar em um acordo com você/ **quanto é** que você quer para se **afastar**, para **sumir** da vida da **minha filha**? pela **última** vez, **quanto** é que você **quer**, **o que é** que você **quer**? (fazendo sua proposta)/ Você tem a sua vida, e faça dela o que bem quiser/ Uma pessoa como você deve **mil romancinhos** por aí, a Clara **certamente** não é a única! (falando da vida pessoal de Rafaela)/ Eu só não quero que a **minha filha** caia no mesmo **abismo/ Enganada** está a **Clara**! A Clara tá de cabeça virada, foi **seduzida** por você! (falando da inocência da filha)/ Você sabe que eu posso ir ao **Juizado de Menores**, **denunciar você**, que tem mais de dezoito anos, e a Clara, **minha filha**, não (ameaçando).

Observações: Essa é uma cena de tensão, em que dois interesses e duas interpretações são inicialmente possíveis. A interpretação mais liberal e pró-diversidade é de que Margareth passou dos limites, invadiu o espaço pessoal de Rafaela, fez acusações infundadas (como a de que ela seria promíscua), baseadas apenas na sua visão pessoal da homossexualidade, ameaçou ir à Justiça (coisa que ela provavelmente não faria, por medo de um escândalo), tentou suborno e por fim agiu agressivamente e mais de uma vez, o que daria pleno direito de retaliação judicial a Rafaela.

A interpretação mais conservadora é de que Margareth é uma mãe sofrida, amorosa, que fará qualquer coisa para defender a filha do que ela percebe ser maligno e errado, enquanto ainda há tempo. Em sua visão, Rafaela é que invadiu a santidade de seu lar, seduziu sua filha inocente (que até então era uma menina normal), iniciou-a no vício e na doença e tenta manter uma aparência de gentileza e boa educação para se proteger de uma justa retaliação. Logo, ela tem todo o direito de entrar no "covil" de Rafaela e usar de todos os recursos à sua disposição para salvar sua filha, recorrendo à violência se necessário. E Margareth parece se dar conta de que, em breve, Clara estará fora de seu controle, quando atingir a maioridade; portanto, suas atitudes assumem um padrão de evolução, na medida em que esse momento se aproxima. Apesar de ter vindo até a apartamento de Rafaela com intenções premeditadas, Margareth acaba agindo por impulso e é agressiva – exatamente como a filha agiu duas vezes com Paulinha. Mãe e filha se parecem em suas reações.

O intervalo entre a revelação de que Margareth está à porta e a continuidade da cena indica a importância relativa do evento nesse ponto da trama. Segundo Klagsbrunn[108], os intervalos são inseridos, não apenas para dar espaço aos patrocinadores, como também para permitir ao público um tempo para pensar sobre as situações e comentar a esse respeito.

---

[108] KLAGSBRUNN *in* FADUL, *op. cit.*, p.21.

CAPÍTULO 157 – segunda-feira, 18/08/2003

Cenário: Pátio da ERA. Depois da discussão entre Margareth e Rafaela.

Personagens que participam: Rafaela e Clara.

Resumo: *Rafaela chega à escola e conta para Clara o que aconteceu. Mais uma vez, Clara fica revoltada e Rafaela diz que elas não devem fazer nada, apenas esperar. Clara promete que aquilo vai acabar tão logo ela complete 18 anos*.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais das duas enquanto conversam; entonações de suas vozes, identificando seus sentimentos; silêncios dando ênfase a falas; efeito sonoro indicativo de momento triste.

Elementos específicos da fala identificados:

RAFAELA: Uma coisa **horrível**! falou um monte de coisas, me **pediu** para me **afastar** de você, me **ameaçou**... e **tentou me comprar**/ me deu **um tapa** na cara/ fazer de **tudo** para tentar separar a gente/ pode vir **chumbo grosso**! (descrevendo as ações de Margareth)/ Você **não vai** fazer **nada**! É isso que **ela quer**! Tem que fingir que **nada aconteceu**. A gente precisa tomar **cuidado** (sobre o melhor curso de ação a ser tomado).

CLARA: Não, eu **não tô acreditando**, Rafaela! (perplexa com a revelação do fato)/ **Não**, Rafaela, isso **não pode** ficar assim! (revoltada com a atitude da mãe)/ Isso vai **acabar**, Rafaela. **Caramba**, eu vou completar **dezoito anos** e você vai ver, ela não perde por esperar! (sobre o futuro).

Observações: Mais uma vez surge um contraponto entre as atitudes de Clara e Rafaela. Clara, cada vez mais consciente e ansiosa por seus direitos, quer alguma forma de justiça. Rafaela, pro sua vez, prefere se manter na paz, aceitar calada (quase submissa) todo o sofrimento imposto, confortada pela esperança de que tudo vai mudar um dia. Ela parece de alguma forma resignada com o fato de que há pessoas que são intolerantes e nada se pode fazer a respeito. Essa cena triste mais uma vez age como um recurso para valorizar a próxima cena de destaque das duas.

CAPÍTULO 186 – sábado, 20/09/2003

Cenário: Apartamento de Rafaela. Quarto e banheiro.

Personagens que participam: Clara e Rafaela

Resumo: Clara está no apartamento de Rafaela, que está acendendo incensos no quarto, coloca uma música romântica (o tema das duas) e vai ao banheiro. As duas tomam banho juntas e conversam.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais e gestuais de ambas enquanto conversam; trilha sonora de fundo (tema romântico das duas); plano americano (da cintura para cima) que passa a ser dos ombros para cima quando a câmera se aproxima. Posição das duas (de costas ou de meio perfil em relação ao plano principal) que não mostra, mas sugere as partes íntimas de seus corpos.

Elementos específicos da fala identificados: De uma forma geral, todo o diálogo das duas é leve e romântico. Elas falam do futuro e do aniversário de Clara que se aproxima. Surge uma leve tensão erótica no final da cena, quando Rafaela declara seu desejo por Clara.

Observações: Essa cena, exibida mais de um mês após o evento anterior, retoma a atenção do público para as duas, de uma forma positiva. Ela foi ao ar em um sábado, dia em que, tradicionalmente, a audiência da telenovela é maior em relação aos outros dias da semana. Observe-se que a conversa entre as duas poderia ter acontecido em qualquer ambiente, mas a cena é especificamente passada em um banho a dois. O clima romântico e ligeiramente erótico entre duas adolescentes é uma forma de atrair a atenção também do público masculino. Lembramos que as sinopses dos capítulos são publicadas com antecedência em jornais de grande circulação, o que ajudou a criar expectativas.

CAPÍTULO 197 – sexta-feira, 03/10/2003

Cenário: Casa de Rodrigo e Marcinha, durante o dia e, mais tarde, na festa.

Personagens que participam: Marcinha (só na primeira parte), Clara, Rafaela, Paulinha, Cláudio, Edwiges e (no fim da cena, apenas aparecendo) Margareth e Roberto, seu marido.

Resumo: *Após um dia de preparação na casa de Marcinha e Rodrigo, está pronta a festa de aniversário de 18 anos de Clara e Fred. Antes da festa, Marcinha conversa com as duas, explicando que haverá máscaras e fantasias para todos. A cena evolui para a noite.*

Enquanto os convidados dançam na pista externa (começa com a versão dançante do tema romântico das duas), Clara recebe presentes dos amigos na sala de estar. Cláudio lhe dá um porta-retratos e ela decide tirar sua primeira foto com 18 anos. Depois, o fotógrafo sugere uma foto beijando Rafaela. Rafaela é contra, mas Paulinha provoca e ela decide aceitar. A cena termina com as duas se aproximando, em primeiro plano, enquanto que, no meio da cena, ao fundo, a câmera focaliza Margareth, que acabou de chegar com o marido. Essa cena encerra o capítulo.

Elementos visuais e auditivos identificados: fantasias de Clara e Rafaela; focos nas expressões felizes de Clara, Rafaela e todos os demais; entonação da voz de Rafaela ao recusar tirar a foto; entonação de voz de Paulinha ao provocar; foco nas duas em primeiro plano, se aproximando pelos lados do enquadramento (com o fundo fora de foco) e o processo contínuo de aumentar o foco ao fundo, mostrando a entrada de Margareth e sua expressão facial; início da cena, com o tema romântico das duas em versão dançante.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: **Gente**, minha **primeira foto** com **dezoito anos**! (anunciando a todos)/ Vem, agora **nós duas**, uma olhando para a outra (para Rafaela)/ É uma **idéia**! **Por que não**, Rafa? É uma **ótima** idéia! Um **beijo**, pela minha **liberdade**! (sobre a foto do beijo).

RAFAELA: Eu **não vejo necessidade** disso.../ Mas eu não gosto de nada muito **explícito**.../ **Não é** vergonha! (sobre a proposta do beijo)/ **Muito bem!** Atendendo a pedidos... (após a provocação).

PAULINHA: Tem **vergonha**, é? Diz que é **assumida**, que é a **tal**, que é **livre**... beija! (provocando Rafaela a aceitar tirar a foto).

Observações: Aqui vemos o contraponto entre o grito de liberdade de Clara, a prudência de Rafaela e a provocação de Paulinha. Clara mal cabe em si de felicidade, seus olhos brilham a cada presente, sua expressão é de pura alegria. Quando surge a idéia do beijo, Clara adora, mas Rafaela teme que seja "explícito" – única vez em que o termo é usado na novela – o que fugiria da atitude de "respeito" que ela vem mantendo por toda a trama. Paulinha aproveita para provocar uma reação e obter um resultado: ver uma demonstração pública e registrada de afeto homossexual entre as duas. Observe-se que, ao contrário do que

Paulinha afirma, Rafaela jamais se declarou "assumida" – única vez em que esse termo é usado na novela – ou fez qualquer alarde sobre sua sexualidade (ao contrário, ela sempre fez questão de se manter discreta, sem demonstrações práticas nem discursos orais, para não provocar ninguém); é Paulinha quem dá a referência disso e ainda faz oposição entre uma suposta atitude assumida de Rafaela a uma suposta vergonha de si mesma que a jovem sentiria – ambas são referências da própria Paulinha, não de Rafaela.

A atitude de Rafaela até aqui pode ser enquadrada no que Furlani destacou como o "respeito à intolerância"[109], comportamento que alguns homossexuais usam para não chamar a atenção de outras pessoas para si. Esse comportamento se baseia na idéia de que a mera presença do homossexual é ofensiva (o que parece ser verdade na visão de Paulinha, como já foi verificado) e não é preciso dizer ou fazer nada que identifique a sexualidade, para provocar ainda mais a intolerância alheia. Diante da provocação de Paulinha e para fazer Clara feliz, ela resolve deixar de lado esse comportamento uma vez. Veremos a seguir o desdobramento disso na continuidade da cena.

Destacamos as fantasias de Clara – como uma princesa de conto de fadas – e Rafaela – como uma corista, de fraque, cartola e meias arrastão. Aqui, elas parecem assumir papéis simbólicos: podemos interpretar que Clara é a dona da festa e, ao mesmo tempo, a princesa que está sendo liberta da masmorra; Rafaela representa uma mulher adulta, sensual, provocativa. A fantasia de corista promove uma ligeira inversão de gênero (ela é uma fantasia feminina, porém adaptada de um traje masculino) e dá uma conotação de sensualidade adulta.

Mais uma vez, o encerramento da novela com essa cena indica um momento de tensão – entre Clara, Rafaela, Paulinha e Margareth – que virá e convoca o telespectador a assistir o capítulo seguinte (de sábado), oferecendo relativa importância ao fato. Observe-se que é a penúltima semana da novela e todas as tramas, principais e secundárias, estão próximas do fim, o que aumenta a audiência. A ordem de importância de cada trama em particular é definida pela sua distância do último capítulo[110].

CAPÍTULO 198 – sábado, 04/10/2003

Cenário: Casa de Rodrigo e Marcinha, festa de aniversário.

[109] FURLANI, *op. cit*., pp 160-161.
[110] MOTTER, op. cit.

Personagens que participam: Clara, Rafaela, Cláudio, Margareth, Paulinha e Rodrigo.

Resumo: *Inicia-se o capítulo com a repetição da cena anterior, a partir da resposta de Rafaela à provocação de Paulinha. Margareth interrompe o beijo bruscamente, fica entre as duas, empurra Rafaela e faz um escândalo. Cláudio tenta amenizar a situação, mas ela não aceita o beijo nem de brincadeira. Clara está chocada, fica inconformada pela mãe ter invadido e estragado o melhor dia de sua vida. Ela corre para fora. Rodrigo chega para saber o que houve. Paulinha diz é que é bem feito, mas Rodrigo a manda calar a boca. Rafaela sai atrás de Clara*.

Elementos visuais e auditivos identificados: a retirada da música de fundo enquanto se desenrola a cena tensa; a música instrumental dançante da festa só volta no fim da cena, abafando as falas dos personagens que conversam sobre o ocorrido e marca a mudança de cenário; focos nas expressões faciais de Clara e Margareth enquanto falam; mudanças rápidas de foco para mostrar Rafaela chocada enquanto o diálogo ocorre; abertura de câmera na fala de Cláudio e ao final, quando Rodrigo entra, em oposição aos focos em *close-up* em Clara e Margareth nas suas falas; entonação das vozes durante a discussão; silêncio do pai de Clara em toda a cena.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA: Era **só uma foto**! **Pára**, mãe, tá me **machucando**! Eles tão te olhando porque **têm horror** a gente **preconceituosa**! A mãe **castradora**, entendeu?! Antes o meu **mal sem você por perto** do que o **meu bem com você do meu lado, ouviu?** Eu **não te convidei**! Por isso que eu **não quis te convidar**! **Preconceituosa**! (para a mãe).

MARGARETH: **Não faça isso**! **Nem de brincadeira**! É uma... uma **pouca vergonha**! (impedindo a foto do beijo)/ Eu vou te **esfolar viva**, sua **ordinária**!/ **Saia daqui!** (para Rafaela)/ É pro **seu bem**, Clara! (justificando suas ações)/ **Vexame**?! E o que é você, se expondo assim, dessa maneira, diante dos seus colegas, heim? (quando Clara diz que ela deu vexame)/ Vocês me desculpem, eu... eu estou um **pouco nervosa** (para os demais, após a saída de Clara).

PAULINHA: **Bem feito!** Ficam querendo se exibir... **sapata** tem mais é que **ficar dentro do armário**, mesmo! Senão, ó, **pimba**! **Pau na moleira!**

Observações: Esse é o clímax de tensão do núcleo adolescente. Margareth ainda tenta fazer com que Clara e os demais entendam o seu ponto de vista; Clara, por sua vez, quer deixar a imagem negativa da mãe explícita para todos. Margareth, pela suas próprias atitudes, passa a impressão de ser ignorante, intolerante e opressora, apesar de sua vã tentativa de manter uma aparência civilizada ao final da cena.

Já para Paulinha, esse é um momento de triunfo em vários níveis: ela provocou as duas a se exporem e agora reafirma sua posição de que "*sapata* tem mais é que ficar dentro do armário", indicando seu desejo por um processo inverso à visibilidade do homossexual. Ao dizer "ficam querendo se exibir", é como se ela não tivesse provocado, como se Rafaela e Clara tivessem tomado a decisão de se exporem publicamente por vontade própria, como se fosse uma forma de "atitude" dos homossexuais chocarem os outros. Voltamos ao discurso do "respeito à intolerância", agora usado pela personagem intolerante.

Além disso, Paulinha ganha um bônus: Margareth, que é adulta e a mãe de Clara, parece concordar com ela – o que lhe dá uma justificativa a mais para colocar seu ponto de vista – e o escândalo que estraga o "momento mais feliz da vida" de Clara serve como vingança pelas surras que Clara lhe deu no passado. Em um terceiro nível de satisfação, Paulinha, que sempre se sentiu humilhada por causa de sua origem e sua posição social na escola, vê o fato como uma forma de "triunfo social" sobre Clara e Rafaela, moças com famílias abastadas e sofisticadas. Entretanto, suas vinganças são breves: Rodrigo, por quem ela está interessada afetivamente, a manda calar a boca diante de todos. Paulinha não aparece com destaque algum no cenário da festa, pelo resto do evento.

CAPÍTULO 198 – sábado, 04/10/2003

Cenário: Casa de Rodrigo e Marcinha, festa de aniversário, mesas do lado externo.

Personagens que participam: Margareth e Roberto, seu marido.

Resumo: *Margareth diz a Roberto que eles não deveriam ter vindo, porque veriam coisas que não queriam ver. Roberto diz que ela é quem não quer ver. Margareth reclama que ele defende a relação de Clara e Rafaela. Roberto diz que Clara é sua filha, não cometeu nenhum crime e que está do lado dela*.

Elementos visuais e auditivos identificados: tom enfático nas vozes de ambos, declarando suas posições. Contraste entre a discussão irritada dos adultos e a alegria dos jovens que dançam animadamente ao fundo.

Elementos específicos da fala identificados:

MARGARETH: Eu não te disse que essa era uma festa onde iriam acontecer coisas que **nós não queremos ver**? Por você, Roberto, ela **casa** com essa **vagabunda** e você vai almoçar com as duas no domingo, **levando a sobremesa**!

ROBERTO: Se você **visse**, se você **abrisse os seus olhos**, as coisas seriam muito **mais fáceis**! É **minha filha**! E ela **não está cometendo nenhum crime**! Margareth, eu estou **do lado dela**, e pronto!

Observações: Aqui, revelam-se um fato e um personagem até então desconhecido. Roberto, marido de Margareth, nunca apareceu nem falou diretamente até a cena anterior, quando impediu que sua esposa fosse atrás de Clara. Agora, ele não apenas aparece, como é enfático e determinado na defesa de sua filha. Percebe-se que as alusões anteriores de Margareth ao marido – de que ele havia encontrado a clínica de tratamento e estava disposto a pagar; de que ele havia concordado com a viagem de Clara após a formatura – ou eram falsas desde o início (e Margareth apenas estaria usando a figura de autoridade do marido para justificar suas próprias decisões), ou ele evoluiu paralelamente e de maneira invisível ao longo da trama, sensibilizando-se para a relação entre Clara e Rafaela. A partir de agora, Margareth está declaradamente sozinha em sua cruzada.

CAPÍTULO 198 – sábado, 04/10/2003

Cenário: Casa de Rodrigo e Marcinha, festa de aniversário, jardins.

Personagens que participam: Clara e Rafaela

Resumo: *Após uma longa busca, Rafaela encontra Clara sentada no jardim, chorando. As duas conversam e se consolam mutuamente. Rafaela lembra Clara de que o preconceito existe e elas sempre enfrentarão situações difíceis*.

Elementos visuais e auditivos identificados: focos nas expressões faciais das duas enquanto conversam; movimentos das duas se amparando, em especial Rafaela dando apoio a Clara; versão lenta do tema das duas, indicativo de momento triste.

Elementos específicos da fala identificados:

RAFAELA: A gente combinou, Clarinha, que não ia mais aceitar **provocações** de **ninguém**! Por isso eu não queria posar para aquela foto, **nem de brincadeira**! É dar a **cara pra bater**! (encorajando Clara)/ Ela veio como **todos** os pais vieram. Meus pais tão em **outra**, não conta (justificando a presença de Margareth e a ausência dos próprios pais)/ A gente ainda vai encontrar **muito preconceito** pela frente. Isso ta longe de acabar. Tem gente que **não nos tolera**! Que tem **ódio** da nossa **opção**! (*faz uma expressão como se quisesse corrigir o que disse*) **Orientação**. Mas finge nos aceitar com **naturalidade**, só pra se fazer de **moderninho**, de **avançado**... esses são os **piores**. A **sua mãe**, pelo menos, **joga aberto**. **Não gosta, fala na cara, xinga, põe pra fora** (sobre o preconceito em suas diferentes formas).

CLARA: Ela **não tinha** o direito, Rafa! Sabe, ela foi forçar a barra porque ela **não foi convidada** por mim! (reclamando da presença da mãe)/ Os **seus** pais não vieram/ Você tem sorte (referindo-se à ausência dos pais de Rafaela)/ Ai, Rafa, eu não sei se vou agüentar por muito tempo, sabia? eu não sei se vou agüentar (sobre a situação).

Observações: Clara e Rafaela vivem mais um momento triste – o último e mais importante momento negativo em toda a sua participação na novela – e, novamente, suas opiniões divergem. Esse deveria ter sido o melhor dia da vida de Clara, mas foi estragado, sob o seu ponto de vista, pela presença opressora da mãe. Ela não se conforma e busca elementos na formalidade para se justificar – "*Minha mãe não foi convidada*". Rafaela aceita a presença de Margareth e justifica a ausência de seus próprios pais na festa como uma metáfora para a ausência deles na sua vida como um todo. Clara, entretanto, acha que ela tem sorte por não sofrer a interferência familiar na sua vida. A jovem quer sempre fazer valer os seus direitos, à individualidade, à privacidade, à felicidade.

Já Rafaela toma sempre o cuidado de não interferir na vida alheia, para que não interfiram na sua (embora sabendo que alguns irão interferir mesmo assim, como aconteceu ao longo de toda a novela). Sua descrição sobre o preconceito serve de alerta sobre o comportamento social, especialmente daqueles que dizem não serem preconceituosos. A alusão ao termo "opção", rapidamente corrigido para "orientação" pode ser interpretada como uma tentativa de sinalização ao público, de que a homossexualidade é uma forma natural de sexualidade e não uma opção consciente do homossexual – como o termo *homossexualismo*

indicava de maneira negativa, relacionando-se com uma escolha baseada em degradação moral, doença, desvio ou anomalia.

CAPÍTULO 199 – segunda-feira, 06/10/2003

Cenário: Apartamento da família de Clara; apartamento de Rafaela, manhã seguinte.

Personagens que participam: Margareth, Clara e Rafaela.

Resumo: *Margareth vai ao quarto de Clara falar com ela e se surpreende ao encontrar o armário vazio e um bilhete sobre a cama. Ela começa a chorar. O tema romântico das duas começa a tocar e muda a cena para o apartamento de Rafaela, onde ela e Clara se abraçam, felizes. Ao lado delas, estão as malas de Clara. Termina o capítulo*.

Elementos visuais e auditivos identificados: as expressões faciais das três personagens; tema romântico de Clara e Rafaela; encerramento do capítulo nessa cena.

Elementos específicos da fala identificados: não há elementos de fala específicos identificados nesse trecho.

Observações: Esse é mais um capítulo que se encerra com uma cena da situação das duas jovens, conferindo-lhes relativa importância e um efeito de "semi-finalização"; estamos a quatro capítulos do final e se trata de um núcleo que começou relativamente secundário na trama e aumentou de valor relativo – os capítulos da última semana estão reservados às resoluções dos núcleos principais, por ordem inversa de importância[111]. Ainda não é a seqüência final das duas, mas o público já pode ter uma idéia de como será o destino delas, porque não há mais espaço, na duração da telenovela, para uma profunda reviravolta, em especial no sentido negativo.

Pesquisas de opinião[112], feitas à época, determinaram que a audiência apreciava e simpatizava bastante com o relacionamento de Clara e Rafaela, portanto essa cena agracia o desejo de que as duas ficassem juntas. Destacamos o contraste entre a frustração e tristeza de Margareth e a felicidade das duas no abraço, reforçada pelo tema romântico – dessa vez, não

[111] MOTTER, *op. cit*.
[112] *Apud* **http://www.teledramaturgia.com.br**

se usou nenhum efeito sonoro de suspense ou tristeza para Margareth, indicando que o referencial emocional da cena é centrado no ponto de vista das duas.

CAPÍTULO 200 – terça-feira, 07/10/2003

Cenário: Apartamento de Rafaela

Personagens que participam: Clara e Rafaela

Resumo: Clara conta a Rafaela que deixou um bilhete para os pais, preferindo não conversar com eles. Rafaela acha que ela deveria ter conversado, mas Clara diz que, por ela, teria feito as malas e saído na noite da festa. As duas conversam e se abraçam.

Elementos visuais e auditivos identificados: tema romântico que permeia a cena toda; expressões faciais e movimentos de ambas as personagens.

Elementos específicos da fala identificados:

RAFAELA: Ia magoar mais ainda seu pai e sua mãe (sobre a vontade de Clara de ter vindo ainda na noite da festa).

CLARA: Eu **não consigo** ter essa **compreensão** que você tem. Sabe, essa **paciência**... (respondendo a Rafaela)

Observações: Aqui, de forma amena, as duas continuam demonstrando suas diferenças de opinião e temperamento. Clara ainda tem traços da impulsividade que demonstrou durante toda a novela, enquanto Rafaela continua calma e se preocupa com o ponto de vista dos pais da namorada. Pode-se imaginar uma mensagem de que foram a calma e sensibilidade de Rafaela (quase ao ponto da submissão, em alguns momentos) que levaram a relação das duas ao sucesso. A idéia é evitar o confronto e buscar a paz, a aceitação da diferença, mesmo da opinião daquele que não aceita o ponto de vista dos outros. Ao mesmo tempo, verifica-se que o contraste de temperamentos parece ter um efeito positivo no relacionamento: Clara e Rafaela se completam em suas diferenças.

CAPÍTULO 200 – terça-feira, 07/10/2003

Cenário: Apartamento da família de Clara, quarto dela, de manhã.

Personagens que participam: Margareth, Roberto, Clara (voz)

Resumo: Margareth lê o bilhete de Clara e chora; Roberto chega e a consola.

Elementos visuais e auditivos identificados: tema romântico instrumental; expressão de Margareth enquanto lê a carta; entonação de voz de Clara (em off) na leitura do bilhete; silêncio entre os dois personagens enquanto se abraçam.

Elementos específicos da fala identificados:

CLARA (BILHETE): "Mamãe e papai: Assim, sem despedidas é melhor. Evitamos as cenas, as lágrimas, as tentativas inúteis que certamente farão para me convencer a não fazer o que estou fazendo. Estamos perto, na mesma cidade, e da minha parte nada impede que estejamos juntas quantas vezes quisermos. Sigo o caminho que escolhi conscientemente. Sou feliz com meu amor, um amor forte, verdadeiro, como qualquer amor de homem e mulher. Não me queiram mal. Me amem, sempre! Tenho certeza de que um dia me compreenderão e saberão conviver comigo, sem perceber as nossas diferenças. Clara. (P.S.) Mamãe, deixe tanto de olhar para mim e olhe para você e pro papai. Tenho certeza de que ainda podem ser felizes".

Observações: Essa cena mostra um lado sensível de Clara, transmitido através de um bilhete amoroso e carinhoso. Na cena anterior, Rafaela disse que ela deveria ter falado pessoalmente com os pais (mas essa conversa ainda terá seu lugar). No momento, a despedida indireta parece ser a solução menos dolorida e mais rápida. Clara demonstra em seu texto que não quer distância dos pais – como sua declaração na festa, de que Rafaela tinha sorte de seus pais não se meterem na sua vida, poderia fazer parecer – ela quer apenas ser amada e deixada livre para viver sua própria vida.

A comparação com "*qualquer amor de homem e mulher*" deixa evidente a tentativa de desmistificar a homossexualidade como "diferente", incluindo-o entre as possibilidades de amor; logo depois, Clara diz "*me amem, sempre!*" fazendo mais uma referência ao amor familiar e ainda aconselha a mãe a seguir com sua vida conjugal e buscar sua própria felicidade – a filha está fazendo o mesmo.

CAPÍTULO 200 – terça-feira, 07/10/2003

Cenário: Portão externo da ERA, de manhã.

Personagens que participam: Rafaela, Clara, Marcinha, Paulinha (não age, só está presente) e Margareth.

Resumo: *Margareth está esperando dentro do carro, em frente ao portão da escola. Clara e Rafaela chegam juntas e encontram Marcinha e Paulinha. Marcinha chama a atenção de Clara para sua mãe. Clara reluta em ir até ela e prefere entrar na escola, mas Rafaela insiste para que ela vá resolver as pendências e buscar a paz. Clara conversa com mãe, que lhe oferece um acordo: ela pode continuar a namorar, mas deve voltar para casa. Clara não concorda e pergunta o que levaria a mãe a lhe propor algo assim. Margareth confessa que sente vergonha da filha e da situação que sua família vai enfrentar diante do conhecimento público do relacionamento dela com Rafaela. Clara diz à mãe para ir embora, beija-a na testa e volta para o lado de Rafaela*.

Elementos visuais e auditivos identificados: expressões faciais das personagens; tentativa de Clara de entrar na escola; movimento de Rafaela puxando-a de volta, insistindo para que ela fale com a mãe; entonação das vozes ao longo dos diálogos, enfatizando determinados elementos expressivos; expressão de Clara ao encerrar a conversa com a mãe.

Elementos específicos da fala identificados:

RAFAELA: **Vai**! Por **ela**, por **você** e por **nós**. **Amor** também precisa de **paz**! (insistindo que Clara fale com a mãe).

CLARA: Entenda que o **difícil,** para mim, é o que você tá achando **fácil**/ Difícil é ter que agüentar, mãe, você mexendo nas **minhas** gavetas, você **ouvindo** na extensão do telefone, sabe, recebendo e **abrindo** as cartas que **eu** recebo! Isso é difícil, mãe, é **dificílimo**!/ Agora, o **fácil** é viver com a Rafaela, é acordar como eu acordei hoje, cheia de beijos, com **amor**!/ Deixa eu seguir **minha vida**, deixa eu seguir **meu sonho**!/ se você ficar **correndo atrás de mim**/ vou ter que sair do Rio de Janeiro e ir **para outra cidade**! (para a mãe) / Mãe, não há **nenhuma** possibilidade de eu aceitar uma coisa dessas/ é isso que é **feio**/ é isso que é **imoral**! O que leva você a propor uma coisa dessas? Hã? **Por quê**? (sobre a proposta da mãe) / Mãe, vai pra casa, vai. Mãe, **não tenha vergonha** de mim, eu não faço **mal** a **ninguém**! Eu só quero **ser feliz**! (despedindo-se).

MARGARETH: **Por que** você fez isso, Clara?/ Tá jogando a sua vida **no lixo**! **Tantas oportunidades** oferecemos pra você! Pode fazer **praticamente tudo** o que quiser! Mas se deixa levar... por uma **vida medíocre**! Vai acabar tendo que **trabalhar**... vai ter problemas para **pagar a faculdade**... por que escolheu o **difícil**, se tem o **fácil** à sua disposição? (sobre a decisão da filha de ir embora)/ **Espera**! Fazemos um **acordo**. Você pode manter a **relação** com... com... com essa moça, mas **não saia de casa**, **fica**! Vocês podem se

encontrar no apartamento dela, tudo bem, mas **fique na nossa casa.** Você nem pode imaginar o quanto está me custando dizer uma coisa dessas/ Eu **prefiro** que seja assim (proposta para Clara)/ Porque eu tenho **vergonha**, Clara! **Vergonha**! Das **minhas amigas**, da **nossa família**, dos **vizinhos**, de **todos** que nos conhecem e **vão saber que a minha filha mora com outra mulher**!

Observações: Essa cena faz o "encerramento administrativo"[113] da participação de Margareth na trama e também dá uma resolução às questões relativas à vida de Clara e Rafaela – o encerramento "lúdico" será dado no último capítulo. Percebemos mais uma vez a diferença de posições entre Clara e Rafaela: a primeira não tem mais paciência para encarar as reações da mãe, mas sua namorada quer fazer e manter a paz a qualquer custo. Rafaela parece prezar muito a relação familiar de Clara e seus pais, uma relação que ela mesma não tem mais.

O diálogo entre Clara e a mãe dá um sentido de finalização e ainda reforça alguns conceitos: Clara quer ser feliz a qualquer custo e não medirá esforços para isso – podemos ver uma semelhança entre sua declaração de que sairá da cidade, se a mãe continuar perseguindo as duas, e algumas ações anteriores de Margareth; cada uma fala e age no interesse do que acredita ser o melhor para si e sua família.

Margareth, por sua vez, retoma um discurso ligado à vida social e à questão financeira: sua alusão à possível necessidade de a filha ter de arrumar emprego tem um sentido negativo, como se ter um trabalho honesto não compensasse os sacrifícios feitos, quando existe uma alternativa "melhor" (não viver completamente a sua própria vida do jeito que se quer, mas ter conforto material). A menção a uma faculdade paga demonstra que Margareth sequer vislumbra a possibilidade de Clara conseguir vaga em uma instituição pública, ou uma bolsa de estudos em uma faculdade particular. Para ela, a qualidade do ensino parece realmente estar atrelada a um custo financeiro alto.

Por fim, a menção à vergonha que Margareth tem das suas amigas, dos parentes, dos vizinhos e demais pessoas (nessa ordem hierárquica) indica mais uma vez um sentido de preocupação com a superficialidade e as aparências: Clara pode até manter seu relacionamento homossexual, mas deve "respeitar" a comunidade heterossexual à sua volta para não causar vergonha à mãe – e Margareth acredita estar fazendo uma enorme concessão

[113] ATAÚJO, MOTTER, PECEGUEIRO e outros autores citam o termo "final administrativo", entre outros, ao se referirem à resolução final da trajetória de um ou mais personagens; a partir desse momento específico na trama, ou a participação do personagem se encerra, ou ele aparece apenas para se despedir, ter um momento lúdico ou participar da resolução da trajetória de outros personagens. Preferimos o termo "administrativo" porque, no caso específico do estudo, mesmo com toda a carga emocional que ele certamente apresenta, o termo confere um sentido claro de oposição com as cenas altamente lúdicas que se seguem.

ao oferecer essa alternativa. Mais uma vez, Margareth oferece um "acordo" no qual só ela tem alguma satisfação real – tal como fez ao oferecer dinheiro a Rafaela para que ela sumisse.

Clara responde a essa última proposta de duas formas: primeiramente, diante da sugestão de sua mãe, ela diz achar imoral e se revolta; ao entender finalmente o sentimento de vergonha que Margareth manifesta, ela parece se conscientizar de uma realidade. Sua expressão calma e carinhosa, mas determinada, indica a finalização do ato: não há mais o que conversar com a mãe, agora só resta esperar que ela entenda que a situação é irreversível e aceite isso. Ela pede que a mãe não sinta vergonha dela e vai embora.

CAPÍTULO 203 (final) – sexta-feira, 10/10/2003

Cenário: Festa de formatura na ERA, à noite.

Personagens que participam: Rosinha, Rodrigo, Clara, Rafaela; (na cena final) todos os casais heterossexuais da novela.

Resumo: *Na festa de formatura, Rosinha informa que haverá uma apresentação especial de duas cenas de Romeu e Julieta, produzidas por Rodrigo. Ele vem ao palco de muletas e com a perna engessada, explicando que não poderá fazer o papel de Romeu, mas que será perfeitamente bem substituído por Rafaela. Rafaela e Clara, fantasiadas como Romeu e Julieta, vêm ao palco sob aplausos de todos. Paulinha as olha com desdém. Corta para a cena final da tragédia, quando Julieta* (Clara) *beija Romeu* (Rafaela) *para tentar conseguir um pouco do veneno que seu amado usou para se matar. Clara se debruça sobre Rafaela e dá dois beijos "selinho" em sua boca. Depois prossegue com a cena, sacando o punhal e encenando a sua morte. Termina a cena. Todos aplaudem de pé e ovacionam as duas, que agradecem e se abraçam no palco. . Corta rapidamente para a cena em que Théo recebe o exame de DNA e descobre que Salete é sua filha legítima. Logo depois, prossegue a festa, com todos os casais (heterossexuais) se beijando, inclusive os pais de Clara. Toca a música tema da novela e a trama chega ao fim.*

Elementos visuais e auditivos identificados: expressão do rosto de Paulinha enquanto a cena é anunciada; fantasias de Clara e Rafaela; beijo de Clara em Rafaela; abraço das duas ao durante os aplausos; cena final dos beijos de todos os outros casais.

Elementos específicos da fala identificados:

RODRIGO: para me substituir, já que conhece a cena de cor, **de tanto que ensaiou com a Clarinha**, nossa amiga, **Rafaela**!

Observações: Chegamos ao último capítulo e Clara e Rafaela têm o seu final "emotivo", logo antes do final "administrativo" da situação de Theo e sua filha Salete, que é a última resolução da trama. A presença das duas indica sua importância relativa nessa fase final do enredo. A cena do beijo foi amplamente divulgada pela mídia com antecedência e esperada pelos telespectadores. O beijo entre duas mulheres foi disfarçado em fantasias e atuações de teatro e percebe-se uma "inversão da inversão": Rafaela se destaca como personagem "masculina" (porém "morta", inerte e passiva, como a cena final de *Romeu e Julieta* pede) e Clara como personagem "feminina" (mas que toma a iniciativa do beijo). A participação inicial de Rodrigo, deixando que Rafaela o substitua e anunciando a razão – porque ela decorou o texto "*de tanto ensaiar com a Clarinha*" – pode ser interpretada como uma metáfora para a relação e a escolha: anteriormente, Clara chegou a ter dúvidas sobre aceitar a aproximação de Rodrigo, mas escolheu seu caminho e está feliz com Rafaela.

Logo depois da resolução do caso de Theo, todos os outros casais – inclusive Margareth e Roberto, que não apareceram em toda a cerimônia de formatura nem tiveram uma cena de diálogo com Clara – se beijam apaixonadamente. A ausência de uma interação entre Clara e seus pais confirma que o final "administrativo" de sua relação com eles (em especial com sua mãe) foi no capítulo 200.

A cena do beijo "cenográfico" entre as meninas recebeu diferentes reações, tanto entre os grupos de conscientização GLBT, quanto na comunidade em geral. O anúncio, com semanas de antecedência, de que as duas meninas se beijariam no último capítulo, criou um clima de antecipação. A cena – que já havia sido revelada nas sinopses publicadas – foi considerada por muitos como um avanço na luta pela visibilidade positiva dos homossexuais; entretanto, uma pesquisa feita na internet pela UOL[114] mostrou um resultado interessante: perguntados sobre qual foi a pior cena do último capítulo, 3.749 internautas (42% dos 8.868 participantes) votaram na cena do beijo, classificada de "chocha". Parece que se esperava "algo mais" de Clara e Rafaela. A cena do anúncio público de que Raquel estava grávida de Fred ficou em segundo lugar, com menos da metade desses votos: 2.030 (23% do total).

[114] **http://cgi2.uol.com.br/cgi-bin/urnavirt/urna.cgi?urna=203&voto**

Por outro lado, o Conselho de Acompanhamento da Programação de Rádio e TV, da Câmara Federal, incluiu a telenovela *Mulheres apaixonadas* em 4º lugar na lista dos 10 programas mais denunciados por telespectadores por "desrespeito aos valores éticos e morais da família", em uma campanha popular denominada *Quem financia a baixaria é contra a cidadania*. Entre os depoimentos constantes no relatório do Conselho, a Secretária Nacional de Justiça, Dra. Cláudia Chagas[115], disse que, se as personagens *Clara* e *Rafaela* se beijassem na boca, a novela não poderia ser exibida em horário livre. Entretanto, o beijo foi ao ar e não houve censura prévia nem sanção judicial posterior, o que indica que o Conselho não considerou o beijo, no último capítulo, ofensivo. Aparentemente, a estratégia de apresentar, capítulos antes, Rafaela ensaiando com Clara a cena final da peça e o acidente que faz com que Rodrigo ande de muletas no último capítulo, bem como a rápida sucessão de beijos de quase todas as outras *mulheres apaixonadas* (heterossexuais) da novela, serviram para amenizar qualquer efeito negativo que a cena das duas jovens pudesse sugerir.

[115] *Apud*. PORTELA in: **http://www.glsplanet.com.br**

6.6. Observações adicionais

A descrição dos trechos selecionados e transcritos permite consolidar a história das duas jovens e suas relações com alguns núcleos sociais à sua volta, em especial a família e o ambiente escolar. Como dissemos anteriormente, seria possível, mesmo, escrever um conto, no qual as personagens centrais seriam Clara e Rafaela e que teria início, meio e fim por si mesmo, quase sem interação com as demais tramas secundárias exibidas em *Mulheres apaixonadas*. Notamos, entretanto, que alguns detalhes de suas vidas não foram tratados em profundidade na telenovela, considerando-se apenas o que aparece na tela.

Elas não ficam doentes ou se machucam, não fazem seminários nem provas em sala de aula, nem entregam pesquisas ou realizam trabalhos em grupo, raramente estudam em casa, não fazem compras em lojas ou mercados, não freqüentam clubes noturnos nem aparecem às portas de cinemas e teatros. Outros personagens do mesmo núcleo etário e escolar são vistos realizando essas e outras atividades cotidianas, comuns ao universo adolescente. Uma observação que nos parece relevante é que o "cotidiano" das duas, do ponto de vista da telenovela, aparentemente se resume às questões ligadas à homossexualidade, à vida familiar de Clara, à relação com alguns colegas (normalmente enfatizando as situações desses indivíduos e não a delas) e aos problemas sociais decorrentes da intolerância e do preconceito. Fora desse contexto, elas raramente aparecem na tela, o que nos leva a pensar sobre a sua inserção na trama.

Entendemos que cada personagem cumpre um pequeno número de funções na totalidade do enredo da telenovela. Talvez a única função das duas tenha sido inserir uma discussão sobre a descoberta da homossexualidade na adolescência e no início da vida adulta, bem como suas conseqüências na família e entre os amigos. Ou pode ser que elas estivessem destinadas a cumprir outros papéis na trama, os quais teriam sido reduzidos ou mesmo eliminados em favor desse debate em particular. Uma análise desse aspecto específico da criação autoral e de sua relação com os desígnios da audiência poderia se constituir em uma outra pesquisa que, acreditamos, seria bastante interessante.

Capítulo VII - *Mulheres Apaixonadas*: análise de recepção

> "É com a resposta a cada capítulo que a nossa imaginação vai sendo estimulada a continuar aquela história."
>
> (Gilberto Braga)

O presente capítulo dá prosseguimento à demonstração do processo de análise de *Mulheres apaixonadas*. Agora, passamos à observação dos dados coletados junto ao grupo focal entrevistado, usando como ferramentas os formulários de pesquisa opinativa e a lista de termos e expressões, selecionados a partir dos trechos editados da fita de trabalho – ambos necessários a uma busca das impressões *subjetivas* dos participantes. Procuramos fazer uma análise da recepção e da subjetividade a partir de alguns elementos da teoria das mediações, segundo os mecanismos e pressupostos estabelecidos a seguir.

7.1. Representações sociais, mediação e recepção

As representações sociais são fenômenos complexos, que podem ser analisados de diferentes pontos de vista. Jovchelovitch lembra que o estudo desse tipo de manifestação envolve uma intensa discussão sobre métodos de pesquisa porque, enquanto "*o conceito de representação social busca superar as dicotomias entre individual e social ou entre subjetivo e objetivo, os métodos de pesquisa devem levar essas dicotomias em conta*"[116]. Ela também chama a atenção para um aspecto importante das representações sociais, que algumas vezes é deixado de lado ou tem seu valor diminuído: o *processo de mediação*. Segundo a autora, o espaço de interseção entre o indivíduo e a sociedade, que ela denomina *espaço potencial* e *espaço dos símbolos*, freqüentemente se perde em favor da análise subjetiva (centrada no indivíduo) e/ou objetiva (centrada no objeto/mundo que o cerca). Entretanto, esse espaço seria crucial para a compreensão da realidade compartilhada entre o Eu e o Outro.

A teoria das representações sociais não privilegia, particularmente, nenhum método de análise; a adoção de diferentes referências teóricas resulta em um leque de opções que o pesquisador tem à sua disposição, de formas diversas de estudar os fenômenos de

[116] JOVICHELOVITCH, *op. cit*., p. 212.

representação social. Sá[117], citando Jodelet, ressalta a ampla variedade de possíveis caminhos a trilhar, entre os quais se destacam: (1) a perspectiva cognitiva, pela qual cada sujeito constrói sua própria representação. Ela se torna social através da dimensão do contexto social e do pertencimento ao grupo; (2) a abordagem dos conteúdos significantes, segundo a qual o sujeito é produtor de sentido, expressando na representação o significado que ele dá à sua própria experiência no mundo social; (3) o estudo da representação como discurso, enfocando seus elementos e sua finalidade social; (4) a observação das práticas sociais do sujeito e do grupo, determinando a relação entre as representações produzidas, as normas institucionais existentes e as ideologias relativas ao lugar que o sujeito ocupa; (5) o estudo da dinâmica das representações do ponto de vista das relações intergrupais, analisando como elas influenciam as relações entre os indivíduos de cada grupo; e (6) a verificação das atividades representativas a partir da observação das determinações sociais de cada sujeito e das relações entre a representação e os esquemas de pensamento socialmente estabelecidos.

Em meio a tal miríade de possibilidades e levando em conta, especialmente, a última, mais uma vez recordamos Jovchelovitch:

> "As representações sociais são inseparáveis da dinâmica do cotidiano, onde a mobilidade de interações do presente pode, potencialmente, desafiar tradições estabelecidas, abrindo novos sentidos para as tradições vindas do passado (...) Estes dois aspectos, constância e mudança, são integrais na formação das representações sociais. (...) A capacidade para evocar realidades alternativas, através da reflexividade e do diálogo, marca dos trabalhos das representações sociais".[118]

A autora também afirma que as representações sociais expressam a identidade de quem está envolvido no processo representacional. Pode-se perceber isso nas trocas entre o trabalho da representação e o trabalho identitário, "onde as relações entre o Eu e o Outro se manifestam como bases fundamentais"[119]. Mais adiante, ela ressalta que as representações são estruturas que envolvem, simultaneamente, três elementos: *cognição*, *afetos* e *ação*.

O *nível cognitivo* das representações está definido pela sua própria natureza de *saber social*. As representações são parte da cultura, ferramentas que a comunidade usa para dar sentido à sua realidade e entender o mundo. O *caráter afetivo* se afirma no ato e no desejo de *saber e não saber*, nos motivos e sentimentos de cada sujeito – cada produtor de representações – enquanto sustenta sua própria identidade. E a *ação* permeia as atividades sociais, o debate, os relacionamentos e as práticas em geral. A partir dessas premissas,

[117] JODELET *apud* SÁ, 1998: pp. 62-63.
[118] JOVICHELOVITCH, *op. cit*., p. 176.
[119] *Ibid*.

decidimos avaliar a recepção dos significados elaborados pela mídia como forma de analisar os elementos constitutivos da representação.

Conforme ressalta Lopes, "*a recepção é, antes de mais nada, uma perspectiva de investigação, e não uma área de pesquisa sobre mais um dos componentes do processo de comunicação, neste caso, o público*"[120]. A autora explica que as pesquisas sobre telenovela – bem como as análises de outros produtos da mídia e sua relação com as audiências – não raro se deparam com um impasse, derivado da fragmentação dos estudos da área – ora se estuda o meio, ora a produção, ora a técnica desprovida de conteúdo, ora a recepção e assim por diante.

No caso específico da telenovela, Lopes alerta para a condição particularmente desconfortável das pesquisas realizadas no Brasil: A maior parte dos trabalhos na área é constituída por textos de crítica literária e crítica social, geralmente de tipo ensaístico, que, segundo ela, pouco contribuem para uma visão mais complexa e facetada dos seus muitos sentidos:

> "Os textos se caracterizam por uma permanente retomada das teses da reprodução ou da dominação ideológica, agora *aggiornati* através da tese de uma onipresente dominação mercadológica. Por outro lado, verifica-se que também a bibliografia existente sobre telenovela resultante de investigações acadêmicas pouco contribui para aprofundar ou promover novos olhares, uma vez que, no geral, não está suficientemente amparada por desenhos de pesquisa complexos ou originais. (...) o que temos é a ausência de uma reflexão que esteja à altura da importância que a telenovela brasileira alcançou como produto cultural de massa nos mais variados níveis: desde a dimensão de seu consumo, passando por sua produção estética, teledramatúrgica e intertextual, até os inúmeros aspectos de sua importância sociocultural, política, econômica, psicossocial, cognitiva etc."[121]

Nesse contexto, ela sugere da linha das poucas pesquisas acadêmicas inspiradas na perspectiva teórica das mediações – principalmente a partir dos conceitos estabelecidos por Martín-Barbero[122]:

> "As mediações são esse "lugar" de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que se produz na televisão não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratagemas comerciais mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver."

Lopes tem a preocupação de ressaltar os paradoxos e ambigüidades que estão presentes na recepção, nos quais o sentido da telenovela é *negociado* e articulado a questões como, por exemplo, a exclusão social e a identidade regional no país. Para ela, a solução para

[120] LOPES, *op. cit*., p. 39.
[121] *Ibid*., pp. 33-34.
[122] MARTÍN-BARBERO e MUNHOZ, 1992, *apud* LOPES, *ibid*., p.39.

um trabalho acadêmico-científico de qualidade sobre a telenovela seria fundamentar a metodologia em modelos baseados na teoria das mediações e nos estudos de recepção.

A autora propõe um protocolo metodológico complexo e multidisciplinar para estudar a relação entre a telenovela e a audiência, lembrando da concepção de audiência para os estudos culturais da década de 70:

> "A audiência, para os estudos culturais, é, então, uma estrutura complexa que reúne indivíduos em classes, grupos ou subculturas, em que cada formação social tem sua própria identidade e seu próprio código. O código funciona através de versões múltiplas que reenvia às tradições culturais particularmente operantes em determinada sociedade. (...) O pólo da reflexão é progressivamente deslocado dos próprios meios para os grupos sociais que estão integrados em práticas sociais e culturais mais amplas. (...) A descrição detalhada desta trajetória dá à análise da recepção o caráter de uma etnografia das audiências".

O modelo levado à prática pela autora é muito mais complexo e profundo, tanto em seus objetivos quanto em sua realização, do que os limites de nossa análise. Mesmo assim, seus pressupostos teóricos e as primeiras etapas de seu protocolo multidisciplinar foram de grande auxílio para nosso trabalho, na medida em que tornou possível identificar elementos dúbios, respostas anômalas e outros aspectos que se fizeram presentes na observação dos resultados coletados. Não chegamos a desenhar um *retrato etnográfico da audiência*, nem era esse o nosso objetivo primário; optamos pela verificação (positiva ou negativa) dos resultados da análise textual – apresentada no capítulo anterior – a partir das respostas do grupo focal.

7.2. Protocolo da análise e grupo focal

Nosso modelo de análise da recepção, segundo o processo de construção metodológica descrito anteriormente, é fundamentado em pressupostos teóricos estabelecidos por Lopes[123] e repetidos a seguir:

1. A relação entre receptores e televisão é necessariamente mediada (o termo usado por Lopes é "mediatizada"). Essa relação é multilateral, multidimensional e se realiza através de "múltiplas mediações".

2. A recepção é um processo e não um momento; isto é, ela antecede e prossegue o ato de ver televisão. Assim, o sentido primeiro apropriado pelo

[123] *Ibid*., p. 44.

receptor é levado a outros cenários em que ele atua (grupos de participação). Assim, a mensagem de telenovela é reapropriada várias vezes.

3. O significado televisivo é *negociado*[124] pelos receptores. Assumimos, então, que não há garantia que os significados propostos por uma telenovela sejam apropriados da mesma maneira por cada sujeito.

A partir dessas afirmativas, podemos estabelecer algumas relações de elementos que se ajustam entre si para formar nosso modelo. Lopes, em seu projeto multidisciplinar, determina quatro lugares de mediação a partir dos quais elabora seus questionamentos: (1) o *cotidiano familiar*, em que ocorrem os usos, consumo e práticas relacionados com a telenovela; (2) a *subjetividade*, do sujeito que reelabora os conteúdos simbólicos da telenovela; (3) o *gênero ficcional*, como estratégia de comunicação e de reconhecimento cultural; e (4) a *videotécnica* da televisão como modo de produção e dispositivos técnicos de teledramaturgia.

Nosso modelo é mais modesto do que o da autora, limitando-se à análise de verificação dos elementos levantados no capítulo anterior e das relações subjetivas dos indivíduos. Nossas razões para isso incluíram limitações de ordem prática e a necessidade de adaptar o protocolo metodológico às condições que se apresentavam, à medida que avançávamos no estudo. Por exemplo, não foi possível estudar o *cotidiano familiar* dos sujeitos entrevistados.

Essa limitação nos fez optar por um mecanismo simplificado de determinação das suas posturas e opiniões acerca do assunto específico do estudo. Para tanto, foi elaborado um quadro-questionário em que cada sujeito dá sua opinião sobre determinada personagem e/ou sobre as relações entre essa personagem e outros. A questão da *subjetividade* dos indivíduos entrevistados foi ressaltada pela utilização desse questionário opinativo, anônimo e confidencial – salvaguardadas as devidas proporções, nossa ferramenta de estudo nos permite vislumbrar algo da construção de identidades e sensibilidades dos sujeitos, o que também ocorre na pesquisa mais elaborada de Lopes.

Outra diferença é que a autora trabalha com famílias de diferentes grupos (classes) sociais, seguindo a premissa de que a classe é uma mediação de nível contextual, diferenciada de outras categorias, como gênero, idade e etnia[125]. Preferimos aproximar nosso grupo focal

[124] MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 314.
[125] LOPES, *op. cit.*, p. 45.

das condições dos personagens da telenovela de uma forma mais geral: todos os entrevistados são adolescentes, estudantes de Nível Médio em uma escola particular, popularmente conhecida por sua qualidade acadêmica e por oferecer atividades extracurriculares, de maneira semelhante à fictícia Escola Ribeiro Alves (ERA) de *Mulheres apaixonadas*. Suas idades variam de 15 a 17 anos e todos cursam o 2º ano, o que os aproxima da idade e nível educacional das personagens Clara e Rafaela no momento imediatamente anterior à exibição da novela.

Além do questionário opinativo, o segundo ponto analisado é o conjunto de termos escolhidos a partir da observação de expressões e palavras repetidas e/ou enfatizadas pelos personagens, descritas a seguir. Pela verificação dos dados colhidos nos formulários, é possível dar continuidade ao trabalho de determinação dos processos subjetivos dos sujeitos e das suas relações de empatia com a produção teledramatúrgica estudada. As mediações *gênero ficcional* e *videotécnica* são elementos complementares da análise de Lopes que não foram incluídos na presente pesquisa.

Subdividimos nosso grupo focal, composto por 16 adolescentes, em categorias de idade e gênero: tivemos seis entrevistados com 15 anos, do sexo feminino (fichas 1-6); seis entrevistados com 16 anos, do sexo feminino (fichas 7-12); dois entrevistados com 17 anos, do sexo feminino (fichas 13 e 14); e dois entrevistados com 16 anos, do sexo masculino (fichas M-1 e M2).

Os formulários e as instruções de preenchimento foram elaborados pelo Laboratório de Pesquisa Mercadológica e de Opinião Pública da Faculdade de Comunicação Social (LPO-FCS) da Uerj, conforme nossa solicitação, segundo a orientação geral do protocolo de análise. Após a exibição do vídeo editado, de cerca de 1h5min, dois formulários foram distribuídos aos sujeitos, com a instrução de que preenchessem apenas os espaços assinalados.

O primeiro formulário continha uma questão: "**Escreva nos quadros abaixo a sua opinião com relação aos itens, tendo em mente o vídeo que acabou de ver**". Os seis itens indicados eram, nessa ordem: *Clara, Rafaela, Relação Clara/Rafaela, Triângulo Clara/Rafaela/Paulinha, Relação de Rafaela com a Família, Relação de Clara com a Família*. Permitimos, assim, que os sujeitos expressassem livremente suas opiniões, primeiro sobre as duas personagens individualmente, depois sobre a relação entre as duas, e a partir daí três relacionamentos que chamaram a atenção na pesquisa dos trechos analisados: a relação das duas com Paulinha e os relacionamentos de cada jovem com sua respectiva família.

O segundo formulário era intitulado: "**Leia com atenção a lista de palavras abaixo e circule quantas quiser apontando aquelas que mais têm a ver com os personagens e o**

par de relações abaixo". Ele continha as palavras selecionadas, listadas em ordem aleatória: *bom, mau, moderno, má influência, equivocado, paixão, ignorante, feio, boa influência, amigo, correto, explícito, inimigo, paciente, doente, antiquado, liberal, inocência, inteligente, corrupção, amor, masculino, saudável, sensual, pornografia, bonito, ódio, feminino, intolerante, impaciente*. Os itens para os quais os sujeitos deveriam atribuir os termos eram: *Clara, Rafaela, Margareth, Relação Clara/Rafaela, Relação Margareth/Clara, Relação Margareth/Rafaela, Relação Paula/Clara, Relação Paula/Rafaela*. Foi explicado aos sujeitos que as relações deviam ser consideradas do ponto de vista da reciprocidade, ou seja, a relação "*Margareth/Rafaela*", por exemplo, não se limitava apenas aos sentimentos e atitudes de Margareth em relação a Rafaela, mas também no sentido oposto.

Todos os sujeitos entrevistados preencheram os dois formulários – apenas um indivíduo não assinalou palavra alguma em item específico do segundo formulário. A questão opinativa foi respondida em texto curto (de uma a três linhas) por todos os participantes.

7.3. Relação dos termos selecionados (formulário 2)

Após a análise das falas dos personagens e outros elementos de composição audiovisual usados nas cenas transcritas, elaboramos um conjunto de pares, ou binômios, de oposição mútua. Lembrando uma citação anteriormente feita de Bozon, os indivíduos tendem a pensar em termos cartesianos, usando conceitos binários de oposição e exclusão mútua: alto/baixo, positivo/negativo, quente/frio, seco/úmido, dia/noite, direita/esquerda, reto/curvo, entre outros.[126] Pudemos perceber que há fortes oposições de opinião, atitude e temperamento entre personagens, seus relacionamentos e posturas em relação uns aos outros. Esse foi o viés pelo qual nos guiamos para criar nossa lista de pares opostos.

O primeiro par é o mais óbvio, referente à dicotomia **Bom x Mau**. A partir desse par, estabelecemos parâmetros de comparação entre sentidos de "positivo" e "negativo" que poderiam surgir. A postura de várias personagens acerca de diferentes assuntos pode ser julgada pelo telespectador como certa ou errada. Optamos por **Correto x Equivocado**.

A relação entre as meninas é mostrada em algumas cenas de intimidade – como a cena do banho e mesmo a do beijo – que podem evocar uma imagem de sensualidade, mas também pode ser interpretada como algo pornográfico (vide a resolução do Conselho de Acompanhamento da Programação de Rádio e TV). Daí incluirmos o par **Sensual x**

[126] BOZON, *op. cit.*, p.21

Pornografia. Excepcionalmente, também usamos o adjetivo **Explícito**, por conta do temor de Rafaela de constranger ou irritar alguém com um comportamento afetivo mais aberto, mesmo que não fosse literalmente "pornográfico". Antevendo uma possível transposição do discurso da sexualidade de uma das meninas, ou das duas, para o discurso da inversão de gênero, inserimos também o par **Feminino x Masculino**.

A posição de Lorena e Helena, que se destacaram como modernas e liberais, conforme exemplificado no capítulo 49, em oposição às opiniões de Paulinha e Margareth, abriu espaço para os pares **Liberal x Intolerante** e **Moderno x Antiquado** – preferimos o último termo a "conservador", porque essa palavra não evoca, necessariamente, um sentido negativo; o amor à família – mesmo levado aos extremos, como no caso de Margareth – pode ser considerado conservador e continuar sendo um sentimento positivo.

Considerando a opinião de Margareth acerca da homossexualidade e, mais especificamente, sobre a suposta influência de Rafaela na vida de Clara, levantamos o par **Boa influência x Má influência**, bem como **Doente x Saudável** e **Inocência x Corrupção**.

A relação afetiva entre as meninas, em oposição a determinadas atitudes de Margareth e Paulinha, bem como as relações com outros colegas de escola, também geraram os pares **Amigo x Inimigo** e **Amor x Ódio**. Incluímos o termo **Paixão**, considerando que pode haver indivíduos que façam questão de diferenciá-la do amor em termos de relacionamento. Usamos ainda o par **Bonito x Feio**, em um nível mais emocional e afetivo, para tentar verificar uma situação de empatia com os espectadores.

A posição irredutível de Margareth sobre a homossexualidade ser uma doença e/ou vício, supostamente justificada pela existência de uma clínica que trata de "desvios sexuais", nos levou a pensar no par **Ignorante x Inteligente**. Não são poucos os casos, na imprensa, de polêmicas levantadas quando um terapeuta, médico ou psicólogo anuncia um possível "tratamento para a homossexualidade", o que torna a inserção desse par algo oportuno e apropriado. Finalmente, a diferença de posturas de Clara e Rafaela, em relação às atitudes e opiniões de Margareth e de Paulinha, chama a atenção para o par **Paciente x Impaciente**.

A partir dessa relação de termos conjugados, pudemos passar à segunda parte da análise, uma correlação entre as respostas em texto livre, oferecidas pelos sujeitos ao primeiro formulário e as palavras assinaladas no segundo formulário. A observação simultânea das respostas opinativas e das palavras marcadas resultou em um panorama no qual é possível perceber a sensibilidade dos sujeitos e a formação de representações complexas sobre as personagens e as relações mencionadas. Cada um dos quadros de respostas apresentou uma

riqueza de posturas que falam bastante, tanto sobre os próprios telespectadores quanto sobre as mensagens que a telenovela transmitiu.

7.4. Clara – menina-*mulher apaixonada* por outra mulher

A primeira complexidade diz respeito à personagem **Clara**. Ela parece ter conseguido passar a imagem de adolescente, menina-mulher, cheia de conflitos – imatura, mas corajosa; impulsiva, mas apaixonada; dependente, mas determinada. Em primeiro lugar, ela foi chamada especificamente de "*menina*" e "*garota*" por metade das colegiais entre 15 e 16 anos, que aparentemente vêem Clara como uma jovem próxima de suas próprias realidades, ainda longe da fase adulta. Somente a participante 9, de 16 anos, a chamou de "*mulher*".

Sua classe social foi mencionada – "*menina de classe média alta*" – apenas em um formulário (6), também dessa faixa etária. Contudo, sua relação de dependência financeira e seu comprometimento inicial com a possível perda de Rafaela em favor da manutenção de vantagens relativas a dinheiro são citadas com ênfase:

> **Fichas 1 e 2**: "Depende dos pais, por ter menos de 18 anos".
> **Ficha 5**: "Insegura, dependente, imatura".
> **Ficha 10**: "Menina dependente da família".
> **Ficha 14**: "Depende dos pais".
> **Ficha M-2**: "Quer uma relação com Rafaela, mas tem medo de perder as regalias que a mãe dá".

Note-se que também há referências de pressão e resistência, em quatro formas diferentes:

> **Ficha 3**: "Uma menina que sofre com a opinião preconceituosa por parte da mãe e sofre pressão por parte da mesma".
> **Ficha 7**: "Desafiadora, enfrentou a mãe e se mostrou independente".
> **Ficha 9**: "Uma mulher corajosa, capaz de desafiar a família."
> **Ficha 12**: "Uma garota de atitude, não se importava com as opiniões de outras pessoas".

As menções a uma "atitude" e "desafio" parecem contrabalançar a problemática da dependência financeira ao longo da evolução da personagem. Entretanto, a impulsividade e impaciência de Clara são afirmadas em vários momentos, em ambos os formulários. Nas respostas livres, podemos perceber que fica formada uma imagem de que o preconceito existe na sociedade como um "fato concreto" e a reação de Clara é baseada na incompreensão – ou apenas no inconformismo – perante essa "realidade":

Ficha 1: "Não aceita preconceito, se irrita facilmente com essas situações".
Ficha 2: "Se estressa facilmente com pessoas preconceituosas".
Ficha 3: "Uma menina que sofre com a opinião preconceituosa por parte da mãe".
Ficha 4: "Uma menina que sofre preconceito da mãe".
Ficha 5: "ainda não se acostumou com o preconceito presente na sociedade".
Ficha 8: "Menina meiga, impulsiva".
Ficha 10: "não soube lidar com os preconceitos".
Ficha 11: "Era homossexual e não entendia (ou aceitava) o preconceito que sofria, ao contrário de Rafaela".
Ficha 14: "mãe preconceituosa".
Ficha M-1: "Clara tenta acabar com o preconceito entre as pessoas".

Observe-se que a palavra "preconceito" surge espontaneamente em várias respostas. Vemos, inclusive, referências diretas à mãe (fichas 3, 4 e 14) e uma comparação com Rafaela (ficha 11), que estabelecem posturas dos sujeitos em relação às duas personagens e/ou aos tipos de contato entre elas e Clara. Nas respostas sobre Rafaela e Margareth, poderemos observar melhor essa interação. Outro fator observado é que o termo "impaciente" foi assinalado, no segundo formulário, por oito participantes (1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, M-2), dos quais apenas dois (7 e M-2) não se manifestaram sobre essa questão específica na resposta livre. A impaciência de Clara com pessoas reconhecidas como preconceituosas deixou marcas para serem recordadas.

Cabe, aqui, ressaltar uma observação importante: o termo "*equivocado*" foi assinalado para Clara por quatro participantes (8, 10, 11 e 12), duas das quais fazem parte desse conjunto anterior de respostas livres; entendemos que o uso do termo indica que as participantes acham que ela deveria ter sido mais compreensiva e paciente, talvez seguindo o exemplo de Rafaela. A palavra "*intolerante*", que pensamos inicialmente ser mais adequada às demonstrações contrárias ao relacionamento das duas jovens, foi assinalada para Clara em duas fichas (2 e 8), o que parece confirmar essa suspeita, em especial no que se refere à participante n.º 8.

A questão da sexualidade mostrou uma resposta interessante: o termo "*homossexual*" é usado por uma menina de 15 anos (ficha 2) e uma de 16 anos (ficha 11); "*lésbica*" só aparece uma vez (ficha 1). Em compensação, sua relação com Rafaela é expressa pela maioria dos sujeitos em termos de "*amor*" e "*paixão*":

Ficha 4: "ama verdadeiramente sua parceira Rafaela".
Ficha 6: "apaixonada por outra menina".
Ficha 7: "Queria seguir seus instintos e lutar para ter sua relação com Rafaela aceita".
Ficha 9: "Uma mulher corajosa, capaz de desafiar a família pelo amor de Rafaela".
Ficha M-1: "Clara se mostra no vídeo uma pessoa muito amorosa, até com a mãe, que não aceita sua relação com Rafaela".
Ficha M-2: "Quer uma relação com Rafaela".

As referências a *amor* e *paixão* serão bastante repetidas com Rafaela e nas opiniões sobre o relacionamento das duas. No segundo formulário, no quadro relativo à personagem, a palavra "*amor*" é assinalada por 14 dos 16 participantes (só os participantes 8 e 13 não a marcaram) e "*paixão*" aparece em 10 fichas. A resposta M-1 é particularmente interessante, ao citar o afeto que a jovem sente por sua mãe, apesar das atribulações. "*Sensual*" é usada apenas uma vez (ficha 14), que menciona igualmente "*explícito*" (o termo também aparece na ficha 10). Veremos à frente que a *sensualidade* é vista mais como uma *expressão do relacionamento afetivo* do que da personagem isolada, apesar de também não ser a tônica dele. O uso de "*explícito*" suscitou duas possibilidades interpretativas: a primeira é sobre a insistência de Clara em fotografar o beijo na cena da festa; a segunda não se refere ao seu afeto por Rafaela, como veremos no estudo das respostas sobre Paulinha.

O discurso de gênero de Clara também permanece relativamente "intacto": oito respostas (3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, M-2) assinalaram a palavra "*feminino*", enquanto que "masculino" não foi marcada. Mais adiante, observaremos o comportamento dessas respostas em relação a Rafaela e ao envolvimento das duas. Note-se que a ficha 14, na resposta livre, também faz referência a isso:

> **Ficha 14**: "Feminina, linda, mãe preconceituosa, busca sua própria identidade, às vezes tem dúvidas do caminho a seguir, depende dos pais".

"*Bom*" também é assinalado em 14 fichas (exceto as fichas 7 e 10), indicando uma empatia positiva diretamente expressa da maior parte do grupo com a personagem. "*Amigo*" é outra palavra muito usada para Clara, marcada em 11 formulários (a ficha 13 também diz, na resposta livre, que ela "tem muitos amigos"). "*Saudável*" – inserida para se opor à definição feita por Margareth de que homossexualidade seria uma "doença" e um "vício" – é mencionada em oito respostas (1, 2, 6, 9, 13, 14, M-1, M-2), indicando que a posição de metade dos participantes é oposta à colocação da mãe de Clara e, também, que essa opinião permeia ambos os gêneros e todo o espectro etário. "*Doente*" não aparece em qualquer uma das respostas que se referem à jovem.

Alguns outros contrapontos apresentam uma visão importante: Clara é vista como "*moderna*" por sete sujeitos (1, 6, 7, 9, 12, 13, M-1), "*liberal*" por seis (3, 7, 9, 12, M-1, M-2) e como "*antiquada*" apenas pela participante n.º 8 (que também a vê como *impulsiva, intolerante, equivocada* e *impaciente*). Mais uma observação relevante pode ser feita sobre o termo "*inteligente*": oito participantes (3, 4, 5, 9, 12, 13, 14, M-1) assinalaram o termo, com especial atenção às fichas dos participantes 9, 12, 13 e M-1, que se mostram particularmente

favoráveis á personagem, conforme pode ser vista pela freqüência de duas respostas positivas anteriores. Os participantes 9, 12 e M-1 chegam a assinalar "*paciente*" para Clara, na contramão das respostas da maioria – talvez por quererem dizer que ela conseguiu suportar o preconceito, apesar de suas próprias palavras de indecisão e inconformismo. A "*inocência*" de Clara, marcada nas fichas 5, 6, 10, 12 e 14, complementa informações anteriores, em especial no caso das fichas 5 e 10, os quais indicaram, nas respostas livres, que Clara "*não se acostumou*" e "*não soube lidar*" com o preconceito.

Algumas referências às atitudes de Clara são indicadas pelos participantes 4, 6, 9 e 14, que assinalaram "*correto*" para ela. "*Boa influência*" aparece nas respostas das fichas 6 e M-1, ressaltando uma posição ligeiramente favorável ao seu comportamento – mais adiante, veremos como isso se coloca diante das referências às demais personagens e relações entre elas. Por fim, "*bonito*" aparece nas fichas 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 14 e M-1 – o termo tanto pode se referir à beleza física de Clara quanto ao seu comportamento e suas emoções.

Temos, assim, um quadro bem definido sobre a posição de Clara na trama, do ponto de vista dos receptores: ela é jovem, determinada, amorosa, apaixonada, disposta a lutar pelo que quer, se bem que às vezes exagere na intensidade de suas emoções, caindo em uma postura social tão intolerante e impaciente quanto a das pessoas que ela critica. Ela começa a história mantendo uma relação de dependência financeira que a faz ter dúvidas sobre o que fazer, mas seu sentimento – que é a força motriz de toda a sua participação na telenovela – não parece enfraquecer jamais. Esse retrato teledramatúrgico da personagem será complementado pelas suas relações com as outras personagens estudadas, conforme veremos a seguir.

7.5. Rafaela – a paciência vitoriosa

A personagem **Rafaela** mostrou um quadro diverso do de Clara em vários aspectos. A primeira característica que salta aos olhos é a imagem da *independência*, em oposição à postura inicial de Clara e à própria condição de "menina", expressa por alguns participantes para Rafaela. Talvez pela resposta sobre Rafaela estar no quadro ao lado da resposta sobre Clara, a indução à comparação fosse inevitável. Nas respostas livres, isso fica evidente:

Ficha 1: Menina independente. Mais segura do que Clara
Ficha 2: Mora em sua própria casa. É independente.
Ficha 4: Menina independente.
Ficha 5: Madura, segura, independente.
Ficha 6: Menina independente, apaixonada por Clara.

Ficha 9: Persistente
Ficha 10: Menina independente da família
Ficha 11: Mais equilibrada que Clara, Rafaela apresentava mais sensatez
Ficha 13: Independente
Ficha 14: Independente

A opinião sobre Rafaela apresenta aspectos, no tocante à recepção dos telespectadores, que colocam a jovem em uma posição sexualmente mais "*definida*" e "*decidida*" do que a de Clara, especialmente no que tange às suas reações ao preconceito – e também com uma imagem sutilmente mais "*masculina*" para uma minoria (essa imagem é expressa apenas em na ficha 14, como "*menos feminina*" do que Clara e, nas respostas induzidas, na ficha 6). Contudo, no segundo formulário, seis participantes marcaram o termo "*feminina*" (3, 5, 9, 11 14, M-2). Os demais se abstiveram de mencionar esse aspecto do discurso de gênero.

Dessa vez, a participante n.º 1 usa o termo "*lésbica*" e a n.º 2 usa a palavra "*homossexual*" na resposta livre (uma inversão de posições em relação ao que colocaram para Clara). As demais referências apresentadas são:

Ficha 1: mais segura do que Clara em relação ao preconceito
Ficha 2: pessoa equilibrada em relação a pessoas preconceituosas
Ficha 3: uma pessoa comum, normal como qualquer outra, apenas com uma opção sexual diferente das outras, mas que ama da mesma forma
Ficha 7: calma e consciente de que as barreiras do preconceito são quebradas aos poucos. Confidente de Clara, conseguia acalmá-la e controlar impulsos e atitudes que ela pudesse tomar sem pensar.
Ficha 8: decidida, é mais consciente sobre o que quer.
Ficha 9: persistente, nunca desistiu de amar e foi capaz de vencer todos os preconceitos.
Ficha 10: menina independente da família, assumiu seu modo de vida ao ponto de aturar os preconceitos.
Ficha 11: mais equilibrada que Clara, Rafaela apresentava mais sensatez e encarava o preconceito sofrido de forma mais branda. Sabia que não eram todos que aceitavam sua condição, por isso procurava não demonstrá-la em público.
Ficha 14: paciente, tolerante, forte, linda, menos feminina do que Clara e tem certeza de sua orientação sexual.
Ficha M-2: Determinada na opção sexual. Não liga para o que as outras pessoas vão dizer

Observe-se a profusão de referências à "calma", "decisão", "tolerância" e "paciência" de Rafaela, especialmente quando colocadas em oposição às atitudes de Clara. As menções ao "*amor*" e/ou à "*paixão*" de Rafaela nas respostas livres foi ligeiramente menor do que com Clara (só aparece nas fichas 3, 6, 9 e M-1). Entretanto, é grande a quantidade de vezes que aparecem assinaladas as palavras "*amor*" (14 das 16 fichas; somente os participantes 11 e 13 não a marcaram) e "*paixão*" (9 fichas) nos quadros do formulário 2 – resultados muito semelhantes aos de Clara.

A "*paciência*" de Rafaela, destacada quando se compara com Clara nas respostas livres, fica evidente também em 13 fichas do segundo formulário (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, M-1 e M-2), ou seja, quase tanto quanto as referências a "*amor*". Nas palavras da própria personagem, antes da cena final de conversa entre Clara e a mãe, "*Amor também precisa de paz*". Lembramos que Rafaela agüentou três bofetadas e uma tentativa interrompida de atropelamento pela mãe de Clara. A resposta livre do participante M-1 retrata bem as causas desse comportamento:

> **Ficha M-1**: Não deixou que a mãe de Clara tirasse a sua razão, pois a mãe de Clara bateu em Rafaela, e Rafaela por sua vez poderia processá-la, mas não fez isso por amor a Clara.

Rafaela assume uma postura quase submissa em relação à sociedade heterossexual, com apenas dois momentos de desafio – quando resolve responder à pergunta de Margareth e na festa de aniversário, quando aceita beijar Clara para a foto. Nas cenas posteriores aos maus tratos que ela sofre, é Clara quem ensaia uma resposta, mas Rafaela é a primeira a discordar em favor de uma atitude paciente e compreensiva.

Destacamos, ainda, o surgimento espontâneo da expressão "*opção sexual*" (nas fichas 3 e M-2), em oposição a "*orientação sexual*" (ficha 14), "*condição*" (ficha 11) e "*modo de vida*" (ficha 10). A sexualidade de Rafaela evoca impressões conflitantes ou, pelo menos, a vontade de expressar opiniões de forma diversa. Pelo menos dois sujeitos não parecem concordar com a expressiva correção que Rafaela fez a si mesma ao usar o termo "*opção*", na cena da festa – ou eles poderiam não ter prestado atenção. Recordamos que essas expressões não aparecem nas respostas livres sobre Clara.

Percebemos que a participante n.º 13 (que não marcou "*amor*" nem "*paixão*" para nenhuma das duas) aparenta não acreditar que o sentimento entre as duas deva ser definido nesses termos; sua resposta livre sobre Rafaela é "*Independente e gosta muito de sua amiga*". Lembramos que a referência de Clara por essa mesma participante foi "*Mora com seus pais e seu irmão, tem muitos amigos*", ignorando completamente o contexto afetivo diferenciado entre as duas. Veremos mais sobre isso no próximo quadro de análise.

A imagem de uma jovem amadurecida pela vida, que sabe lidar melhor com o preconceito e serve de contraponto ou "consciência" para Clara fica bem evidenciada, mais até (pelo menos nas respostas livres) do que o afeto que ela tem pela outra jovem. Também já aparecem duas menções à relação ausente (fichas 4 e 10), ou mesmo inexistente de Rafaela com sua própria família, que nunca aparece na telenovela – as demais menções à

independência da jovem sequer mencionam sua família. Há mais informações acerca desse aspecto no quadro de respostas estudado a seguir.

A palavra "*bom*" foi marcada por 14 dos 16 participantes – a n.º 10 não o marcou, mas a n.º 13 assinalou "*boa influência*"; essa expressão também foi destacada pelos participantes 4, 6, 14 e M-1. A ficha 8 apresenta uma exceção, "*má influência*", que a princípio pode ter sido o resultado de uma falta de atenção momentânea, considerando que ela também marcou "*bom*" (mas veremos a manifestação de outra postura no próximo quadro). Já "amigo" está presente em 12 fichas, ressaltando a disposição de Rafaela em ser tão amiga quanto amante apaixonada de Clara.

Salta-nos aos olhos, também, a condição "*moderna*" de Rafaela (assinalada nas fichas 1, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 14, M-1), ou seja, todos os que marcaram essa opção para Clara e mais duas participantes. Ela é vista como "*liberal*" por 10 sujeitos (fichas 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 14, M-1, M-2) e "*inteligente*" pelos participantes 3, 4, 8, 9, 10, 12, 13, 14, M-1 (quase todos os que assinalaram o mesmo para Clara e mais uma). Clara, entretanto, ganha no quesito "*bonito*" – só cinco sujeitos se referem assim a Rafaela (e "*sensual*" aparece quatro vezes para ela). "*Correto*" também é marcado quatro vezes (fichas 5, 6, 9 e 14, quase todas as mesmas que disseram isso de Clara).

Ninguém usa o termo "*explícito*" com ela, nem "*pornografia*", nem "*doente*". Ao contrário, "*saudável*" é marcada sete vezes (fichas 1, 6, 7, 9, 14, M-1, M-2), quase o mesmo de sua namorada. Todavia, percebe-se que Rafaela, apesar de romântica e apaixonada, é menos *inocente* do que Clara: o termo só foi assinalado por duas participantes. Isso tem coerência com as respostas livres sobre a "*maturidade*" e "*decisão*" de Rafaela.

Observamos que Rafaela é o complemento ideal de Clara: madura e sofrida, menos inocente e mais segura de si, independente e decidida, paciente e consciente acerca do preconceito e da intolerância que a cercam. Ela é contida, enquanto Clara é intensamente emocional; reservada, enquanto Clara é extrovertida. A maioria dos participantes a vê com um discurso de gênero feminino bem definido, se bem que as respostas livres demonstraram que ela aparece menos por suas emoções de afeto do que pela sua postura em relação às reações sociais adversas.

Rafaela é a mulher homossexual que "respeita" a individualidade e o direito à intolerância alheios, mesmo quando eles invadem o seu próprio espaço e a ofendem. Não dispomos de elementos para confirmar ou desmentir a possibilidade de seu comportamento poder ser interpretado como uma influência "calmante" – ou até "alienante" – para os homossexuais em fase de descoberta, que teriam nela um exemplo de atitude passiva diante

do preconceito, sem lutar nem defender seus direitos. A postura de Clara serve-lhe de contraponto e equilíbrio, mas nenhuma das duas parece ser vista como mais "correta" do que a outra; há elogios tanto à sua paciência quanto à luta de Clara contra o preconceito.

7.6.1. A família ausente de Rafaela

A relação de Rafaela com sua família já foi colocada em termos de "independência". Agora podemos ver com maior detalhamento como a ausência da instituição familiar afeta a percepção dos sujeitos, até o ponto em que suas opiniões divergem bastante. Podemos dividir as respostas da questão em três grupos:

1. Opiniões positivas, sobre uma suposta aceitação de Rafaela por parte da família:

> **Ficha 1**: Independente da família. Os pais não se importam com sua opção sexual.
> **Ficha 2**: Os pais não ligam para sua sexualidade. Independente da família.
> **Ficha 5**: Independente, não precisa dar satisfação a ninguém, tem uma família ausente.
> **Ficha 9**: A família de Rafa aceita e dá a ela liberdade para fazer suas escolhas.
> **Ficha 13**: Os pais de Rafaela acham normal a vida que ela quer ter.
> **Ficha M-1**: Muito boa, pois os pais e a família de Rafaela não se metem na vida dela, eles a deixam fazer o que quiser.

2. Opiniões negativas sobre a ausência da família, sem explicações:

> **Ficha 4**: Uma relação distante, sem aproximação. Os pais da Rafaela não ligam para ela.
> **Ficha 6**: A família de Rafaela se mantém distante dela, como se a mesma não existisse.
> **Ficha 7**: Difícil e longe de ser aceita com facilidade.
> **Ficha 8**: Relação mal definida, sem muito contato com a família.
> **Ficha 14**: Família não participa.
> **Ficha M-2**: Rafaela não tinha nenhuma relação com a família.

3. Opiniões negativas, sobre uma não aceitação que gera a ausência:

> **Ficha 10**: A família de Rafaela preferiu esquecer da filha a aceitar a sua opção. Isso é um ato de uma sociedade atrasada e preconceituosa. E ela vira uma menina independente.
> **Ficha 11**: A família de Rafaela não aparecia no vídeo, logo presume-se que era ausente e não "liberal" e isso é até citado na novela, já que, inicialmente, as meninas temiam mais a reação da família de Rafaela do que a de Clara.
> **Ficha 12**: A família de Rafaela praticamente não participa de sua vida. Só a ajuda financeiramente. Isso não é muito bom, pois se Rafaela não tivesse amigos ela estaria sozinha no mundo, não teria a quem recorrer, não teria uma ajuda emocional.

Podemos perceber que a imagem da família de Rafaela fica difusa e gera discrepâncias nas respostas; além disso, a condição pessoal dos entrevistados – todos adolescentes –

também pode influenciar fortemente o seu ponto de vista. Enquanto alguns vêem como um fator positivo a não intromissão da família na vida pessoal de Rafaela, outros acham que a família é simplesmente ausente, ou pior, que preferiu se afastar e esquecer a filha a tentar se comunicar e aceitá-la como ela é, sem intolerância.

Note-se que a participante n.º 3 comentou a relação de Rafaela com a família de Clara e não a sua própria: "*Pela Rafaela seria uma relação muito tranqüila, mas a mãe da Clara faz de tudo para ser a pior possível*". Falaremos em detalhes sobre a relação entre Rafaela e Margareth mais adiante.

7.7. Clara e Rafaela – *meninas apaixonadas* ou ícones militantes?

O terceiro quadro revela uma variedade muito interessante de respostas, que identificam algumas posturas, inclusive de uma forma metalingüística, onde os sujeitos falam não somente das personagens ou manifestam opiniões sobre seu relacionamento afetivo, mas também das possíveis *intenções* da telenovela perante a sua audiência, segundo a forma de exibição escolhida pela produção.

A primeira característica encontrada era esperada: a afirmação dos sentimentos entre as duas. Encontramos algumas manifestações que merecem destaque:

> **Ficha 1**: apaixonadas uma pela outra.
> **Ficha 2**: apaixonadas uma pela outra.
> **Ficha 5**: Amor, carinho, respeito, amizade, como qualquer relação onde um realmente gosta do outro.
> **Ficha 6**: Eram namoradas e queriam viver juntas
> **Ficha 7**: As duas eram felizes juntas e era só o que importava para ambas.
> **Ficha 9**: Uma relação forte, um amor sincero, que venceu preconceitos e merece muito respeito.
> **Ficha 14**: Descoberta do amor.

No segundo formulário, a palavra "*amor*" foi marcada por 12 participantes (todos menos 6, 8, 13 e M-1) e, notavelmente, é a única palavra marcada pela participante n.º 11; e "*paixão*" foi assinalada por 10 sujeitos, (todos exceto 2, 4, 7, 11, 13, M-2). Entretanto, chamaram-nos a atenção duas opiniões específicas:

> **Ficha 8**: Não se pode ter certeza se é amor mesmo, há apenas uma relação impulsiva, em que ambas querem desafiar as convenções.
> **Ficha 13**: São duas meninas, que além de serem amigas, se gostam de um jeito diferente.

A participante n.º 8, que antes havia opinado que Clara era impulsiva e intolerante, bem como marcado o termo "*má influência*" para Rafaela – e não tinha marcado "*amor*" nem "*paixão*" para a primeira, nem "*paixão*" para a segunda – agora se refere ao relacionamento das duas como uma atitude de desafio a uma situação social, independente de um sentimento verdadeiro. Ao mesmo tempo, ela assinala "*paixão*" e "*moderno*" para o relacionamento entre as duas. Podemos imaginar um cenário em que Rafaela provavelmente ama (e está apaixonada por) Clara, mas Clara não a ama verdadeiramente, nem está apaixonada por ela; ela apenas estaria envolvida na sua própria necessidade de enfrentar sua família e a sociedade.

A participante n.º 13 mais uma vez "sai pela tangente" ao se referir à relação amorosa entre as duas jovens. Ela usa o eufemismo "além de serem amigas, se gostam de um jeito diferente". Percebemos um constrangimento intrínseco ao falar da matéria, uma escolha de palavras cuidadosa para não mencionar explicitamente qualquer referência à sexualidade.

Uma surpresa foi o participante M-2, que assinalou "*equivocado*" e "*feio*" para o relacionamento entre as duas, apesar de também marcar "*bom*", "*liberal*" e "*saudável*". Acreditamos que pode ter havido uma falha de atenção, mas mesmo assim mantivemos o registro, aguardando para ter uma visão geral mais definida.

Mais adiante, observamos uma preocupação dos participantes em se posicionarem não apenas sobre os sentimentos, mas muito mais sobre a sexualidade das duas, colocando suas opiniões pessoais em relação ao tema da homossexualidade:

> **Ficha 1**: Tem problemas com preconceito por quererem viver juntas.
> **Ficha 2**: Tem problemas com preconceito.
> **Ficha 3**: Uma relação difícil de ser compreendida pela sociedade, devido ao preconceito existente contra o homossexualismo, mas que eu não tenho nada contra, não vejo problemas.
> **Ficha 4**: Uma relação que precisa ser bastante sólida para conseguir enfrentar todas as barras que virão a seguir.
> **Ficha 6**: Eram namoradas e queriam viver juntas com a aceitação da família de Clara.
> **Ficha 7**: Não era aceita pelas famílias, que consideravam uma doença.
> **Ficha 10**: Relação lésbica, que é vítima de muitos preconceitos.
> **Ficha 11**: Como diversas relações homossexuais, era alvo de preconceito e chacota dos amigos, mesmo as meninas sendo comedidas e evitando demonstrações públicas. Representa, na novela, de forma geral, as relações homossexuais.
> **Ficha 12**: Para mim, esse relacionamento homossexual era um relacionamento muito ingênuo. Muito delicado e sensível. O vídeo tenta mostrar ao telespectador como esse tipo de relação é super normal hoje em dia.
> **Ficha 14**: buscam seu próprio caminho, ainda não sabem lidar com o preconceito.
> **Ficha M-1**: É igual a uma relação homem-mulher, existem várias discussões, mas acabam se entendendo.
> **Ficha M-2**: Difícil, por causa da não aceitação da mãe de Clara.

Como se pode ver, há mais posicionamentos sobre as questões sociais em relação à homossexualidade e ao preconceito, do que encontramos sobre os sentimentos das duas.

Destacamos as opiniões diretas das participantes n.º 3 – "*eu não tenho nada contra, não vejo problemas*" – e n.º 12 – "*para mim, esse relacionamento homossexual era um relacionamento muito ingênuo. Muito delicado e sensível*". Essas posturas falam da subjetividade das entrevistadas em relação à homossexualidade; ao mesmo tempo, a mesma ficha 12 e a ficha 11 chegam a discutir as possíveis intenções da telenovela (ou seja, do autor, produção e direção) em vista da forma como o enredo focaliza as duas. A expressão "*boa influência*" é mencionada pelas duas participantes mais velhas (13 e 14) e pelo sujeito M-1; parece-nos claro que eles se referem à influência que a participação das duas na telenovela pode causar no imaginário da audiência.

Os aspectos genericamente positivos foram ressaltados em vários níveis: "*bom*" é assinalado pelos participantes 3, 4, 5, 9, 12, 13, 14, M-1 e M-2, "*liberal*" por 1, 3, 5, 9, 10, 12, M-1 e M-2 (relembrando que M-2 marcou os dois termos e também "*feio*" e "*equivocado*") e "*bonito*" foi marcado nas fichas 9, 12, 13, 14 e M-1. Os opostos desses termos não foram assinalados, com a exceção destacada de M-2. Outras palavras de valor negativo também não aparecem marcadas nos formulários. Uma ressalva deve ser feita para "*explícito*", que pode ou não ter um valor negativo e é assinalado uma vez, pela participante n.º 10.

A condição de "*moderno*" é destacada para os participantes 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14 e M-1, dois a mais do que as que haviam marcado o mesmo, isoladamente, para Rafaela (que, por sua vez, tinha recebido mais marcações do que Clara). O fator *amizade* é ressaltado pelas participantes 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9 e 12, que também opinam sobre os problemas do relacionamento face ao preconceito. A imagem das duas se amparando, sempre que sofrem uma pressão mais forte por parte da mãe de Clara, vem à nossa mente como ilustração desse aspecto em particular.

A *sensualidade* é indicada somente nas fichas 1 e 12 – não houve referências ao termo "*pornografia*". Surpreendeu-nos que os participantes M-1 e M-2 não tenham se manifestado a respeito, considerando a presença, em outros produtos da mídia, de alusão a um possível aspecto sensual do imaginário masculino, relativo a duas mulheres interagindo afetivamente. Talvez, exatamente pelo fato de o relacionamento das duas chamar mais a atenção para a discussão sobre o preconceito, do que para a afetividade das duas (exceto pela amizade e companheirismo diante das atribulações) seja um elemento que dissipe a imagem sensual das duas. Lembramos que, apesar de protestos de grupos contra uma possível "sexualidade explícita que feriria a moral familiar", as poucas cenas de intimidade entre as duas não sofreram qualquer censura direta pelas autoridades.

Ainda nesse tópico de análise, chamou-nos a atenção o aspecto do discurso de gênero apresentado pelo casal. Os participantes 9, 10, 12, 13, 14 e M-2 fazem alusão ao "*feminino*"; entretanto, a participante n.º 12 também assinalou "*masculino*". Os demais não entraram nessa questão específica. Os momentos de intimidade entre as duas, a forma de expressão de cada uma individualmente (e até as atitudes mais violentas de Clara contra Paulinha) parecem não ter levantado qualquer suspeita quanto a um discurso de inversão de gênero.

Para finalizar esse item da análise, estabelecemos um trinômio de aspectos positivos: "*correto*" (presente nas fichas 2, 5, 6, 9, 14 e M-1), "*inteligente*" (fichas 9, 10, 14 e M-1) e "*saudável*" (1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 14, M-1 e M-2).

Podemos perceber o cuidado em evidenciar elementos de aceitação social – os três termos se referem a uma opinião socialmente contextualizada, mais do que um gosto pessoal; um comportamento pode ser esteticamente "bonito" e "moderno" para um indivíduo, mas esse mesmo indivíduo pode considerá-la não inteligente, insalubre ou mesmo incorreto. Por exemplo, por muito tempo se achou que o ato de fumar era "elegante", ignorando-se o fato já conhecido de que o fumo traz malefícios à saúde e pode causar reações adversas nas pessoas em volta. A marcação desses três termos em particular nos ajuda a formar um cenário socialmente favorável à relação entre Clara e Rafaela, além de esteticamente belo – mesmo que as intenções observadas por parte da audiência sejam mais de abrir uma discussão do que expressar sensualidade.

Essas impressões criam um retrato teledramatúrgico da relação entre Clara e Rafaela que nos faz pensar que existe o sentimento, mas ele pode ser sublimado em favor da luta contra o preconceito e a intolerância. A sensualidade (bem como qualquer resíduo de pornografia que pudesse manchar a imagem das duas) se dilui entre as muitas cenas de enfrentamento, de sofrimento, de lágrimas e inconformismo. Mesmo considerando-se que os sujeitos assistiram às cenas em um vídeo editado, que as concentra e separa do contexto em que foram vistas originalmente (lembrando que os trechos mais sensuais foram exibidos em dias da semana específicos para atrair mais público), não houve uma reação emocional mais forte aos aspectos eróticos do relacionamento.

Isso determina uma postura da telenovela em relação ao seu público: uma trama secundária assumiu um papel de interação social. A presença das duas parece ter marcado mais como ícone da militância contra o preconceito do que uma história romântica. Nos próximos tópicos analisados, poderemos compreender melhor como a dupla se relaciona com outras personagens e de que maneira isso influencia a representação social gerada.

7.8. Margareth – de mãe sofredora a megera intolerante

A mãe de Clara apareceu relativamente pouco na telenovela, mas as marcas de antipatia que ela deixou ficaram evidentes. Muitos entre os sujeitos entrevistados não se recordavam de seu nome (por isso a ficha explica sua identidade), mas se lembravam bem das suas atitudes. Ao invés de pedirmos respostas livres específicas sobre a personagem, preferimos fazer referência às relações sociais desenvolvidas entre ela e as duas jovens. Somente no segundo formulário indagamos isoladamente sobre ela.

Existe uma tendência a comparar Margareth e Roberto (o pai) em algumas respostas livres. O pai é visto como um fator positivo, pelo apoio que manifesta nos últimos capítulos:

> **Ficha 1**: sua mãe é mais preconceituosa do que seu pai.
> **Ficha 4**: Margareth interfere e manda muito mais do que o pai de Clara, por ele Clara tem toda a razão.
> **Ficha 11**: Por outro lado, através do pai de Clara, mostra que há outra parte que já aceita a condição homossexual.
> **Ficha 12**: Seu pai consegue entender o relacionamento da filha, como todos nós deveríamos.
> **Ficha 14**: Pai a apóia.
> **Ficha M-1**: Muito ruim, pois a mãe de Clara não aceita a relação que a filha tem com Rafaela. Só o pai de Clara se mostra a favor da filha.
> **Ficha M-2**: A relação era péssima entre Clara e a mãe, pois a mãe tinha vergonha da filha. O pai respeitava a filha como era.

Só essa amostra já permitia fazer um retrato da família de Clara: apenas o espectro do preconceito e do conflito é destacado com evidência. Entretanto, há outras colocações interessantes quando se fala especificamente de Margareth – uma alusão, lembramos, que partiu dos próprios sujeitos, uma vez que a pergunta era sobre a relação de Clara com sua família, não com sua mãe:

> **Ficha 1**: Tem sérios problemas por ser dependente de sua família, porém sua mãe é mais preconceituosa do que seu pai.
> **Ficha 2**: Por ser menor de 18 anos, Clara ainda é dependente da família. Sempre se estressa com sua mãe por ela não aceitar a sua sexualidade.
> **Ficha 3**: Uma relação muito conturbada, cheia de preconceitos por parte da mãe, que acaba tentando privar a filha de ser feliz.
> **Ficha 4**: Uma relação onde Margareth interfere e manda muito mais do que o pai de Clara
> **Ficha 5**: Presa pela mãe, dependente.
> **Ficha 6**: Clara ama a família e sofre com o preconceito da mãe, que considera a filha como doente.
> **Ficha 7**: Turbulenta, tempestuosa. O preconceito e a superproteção da mãe tumultuava o relacionamento.
> **Ficha 9**: A relação só não é boa pelo fato da mãe não aceitar a ver como sua filha é feliz ao lado de outra mulher.
> **Ficha 10**: Uma relação onde a mãe não consegue aceitar a relação da filha com medo do que os outros vão pensar.

> **Ficha 11**: Através da mãe de Clara, representa a intolerância e conservadorismo (pois Margareth sentia vergonha da filha) de parte da sociedade quanto aos homossexuais.
> **Ficha 12**: O preconceito da mãe de Clara prejudica o relacionamento das duas. A mãe de Clara tem vergonha dela e não quer perdê-la.
> **Ficha 13**: A mãe de Clara vê a situação por um lado ruim, o preconceito.
> **Ficha 14**: Mãe louca, preconceituosa.
> **Ficha M-1**: Muito ruim, pois a mãe de Clara não aceita a relação que a filha tem com Rafaela.
> **Ficha M-2**: A relação era péssima entre Clara e a mãe, pois a mãe tinha vergonha da filha.

Pode-se perceber uma quase unanimidade na antipatia da audiência em relação a Margareth. "*Preconceituosa*", "*dominadora*", "*louca*" e "*doente*" são apenas alguns exemplos do que ela evoca no público. Poucos são os que tentam compreender seu lado da história, seu ponto de vista. Se ela tenta passar a idéia de uma mãe amorosa e um pouco superprotetora, seu exagero emocional e suas atitudes impensadas servem para estragar esse efeito, virando-se contra ela mesma. Isso apenas valoriza o relacionamento de Clara com Rafaela e as torna mais simpáticas perante o telespectador.

A relação de dependência financeira também é lembrada como um fator de tensão e afastamento entre mãe e filha. Alguns chegam a afirmar que Margareth tenta, ativamente, privar Clara de ser feliz como ela quer, só pensando em si mesma e nas aparências. A imagem de futilidade e superficialidade, que percebemos no capítulo anterior, reaparece com força. O amor familiar só é mencionado no sentido Clara – Margareth:

> **Ficha 6**: Clara ama a família.

Note-se que, no segundo formulário, "*amor*" é assinalado cinco vezes para Margareth – enquanto "*ódio*" aparece oito vezes, sendo três ao lado de "*amor*". A personagem mostra um pouco de ambigüidade quando se compara seu quadro isolado com os quadros referentes às suas relações com Clara e com Rafaela. Essa ambigüidade, entretanto, é quase totalmente dissipada pela quantidade de termos negativos que aparecem nos três quadros. Apenas uma participante, a de n.º 14, assinalou um termo positivo na ficha de Margareth, "*bom*". Todas as outras palavras têm sentido de valor negativo.

Ressaltamos uma opinião isolada que procura atribuir parte da responsabilidade pelos problemas familiares a Clara:

> **Ficha 8**: Se por um lado a família (mãe) é bem repressora, por outro a Clara também, por vezes, não tem consciência que deve respeitar a mãe e suas respectivas opiniões e "disfarçar" para não provocá-la.

A expressão "*disfarçar*" chama a atenção. A participante parece acreditar que Clara deveria fingir que aceita as condições impostas pela mãe e tomar uma posição de falsidade para proteger seu relacionamento. Não temos elementos suficientes para ir além dessa proposição inicial, exceto talvez pela lembrança do conceito de "respeito" citado anteriormente.

No segundo formulário (que o participante M-2 não preencheu) observamos algumas colocações que complementam as respostas livres. O amor maternal também é evidenciado, se bem que com muito menos ênfase do que a tentativa de dominação e as razões – consideradas equivocadas pela maioria da amostra – que a embasam. As fichas 1, 2, 3, 4, 5, 8 e 12 trazem "*amor*" assinalado e a ficha 13 – da participante que se refere ao casal como "*amigas*" e evita mencionar a sexualidade – usa o termo "*amigo*"; entretanto, os participantes 6, 7 e M-1 usam o termo "*inimigo*" para descrever a relação de mãe e filha e "*ódio*" consta nas fichas 10 e M-1.

Nenhum participante considerou o relacionamento entre as duas como bom. "*Mau*" aparece marcado em 9 fichas, indicando uma posição definida sobre o assunto. As participantes 7, 11 e 14 acrescentaram "*doente*" à descrição. A participante n.º 10 também marcou "*corrupção*", possivelmente mostrando uma reação às tentativas de Margareth de oferecer acordos para de fazer Clara agir segundo suas determinações, tirando as regalias quando a filha não concorda com ela. "*Ignorante*" aparece cinco vezes e "feio", três vezes. Já "*antiquado*" é marcado sete vezes, em oposição às alusões de "*moderno*" que permearam Clara, Rafaela e seu relacionamento. Curiosamente, "*explícito*" aparece aqui três vezes (fichas 3, 10 e 12) referindo-se às atitudes e reações diretas e evidentes que tanto Clara quanto Margareth têm uma com a outra. Esse foi um uso do termo que não havíamos previsto inicialmente e que foi adotado em outras situações, como veremos à frente.

Mais três termos se repetem várias vezes: "*equivocado*" (fichas 1, 7, 9, 10, 12, 13 e 14), "*impaciente*" (fichas 1, 3, 4, 5 , 7, 9, 10, 13, 14 e M-1) e "*intolerante*" (todas as fichas exceto 12, 14 e M-2). A quantidade de referências evidencia uma reação negativa da audiência às atribuladas relações entre mãe e filha. Retomando as respostas sobre Clara, podemos perceber que esse sentimento é mais forte em relação à mãe do que à filha.

Quando verificamos as respostas dos entrevistados às relações entre Margareth e Rafaela, o cenário fica ainda mais conturbado: não é encontrada qualquer referência positiva e a única variação ocorre na variedade de termos usados. Encontramos mais uma vez a expressão "*má influência*", assinalada pelas participantes 1, 2, 4, 12 e 14 – e "*corrupção*", marcada nas fichas 10 e 14 – possivelmente externando uma posição contrária às tentativas de

Margareth de subornar Rafaela. "*Mau*" só não é assinalado pelos participantes 3, 7, 8 e 11. "*Feio*" aparece sete vezes, "*inimigo*" aparece 13 vezes e "*ódio*" é marcado nas fichas 1, 3, 6, 9, 10, 11, 12, 14 e M-1 (9 vezes). Todas essas referências parecem ser voltadas para Margareth, visto que Rafaela foi descrita como uma pessoa amorosa, amiga e paciente.

Da mesma forma, "*ignorante*" (12 menções) e "*equivocado*" (8 citações) aparentemente se dirigem às ações e opiniões de Margareth sobre Rafaela – recordamos o diálogo no apartamento da jovem e as falas da mãe quando tenta fazer Clara crer que Rafaela a seduziu e corrompeu. Rafaela jamais se referiu negativamente a Margareth; ao contrário, sempre procurou compreender sua posição e reconciliá-la com Clara. Há quatro menções a "doente" (fichas 4, 7, 9 e 14) e "*explícito*" volta a ser assinalado, agora nas fichas 9 e 10. Essa participante demonstra achar que o sentimento negativo de Margareth é claro e inequívoco.

"*Antiquado*" é citado sete vezes – o mesmo que ocorreu em relação ao par Margareth-Clara, repetindo a mesma ênfase. "*Intolerante*" só não aparece nas fichas 1, 4 e 11; a freqüência é a mesma do par anterior e pouco muda em termos de sujeitos. "*Impaciente*" tem uma marcação a mais do que com Clara. Os resultados, como se pode ver, são semelhantes, sempre com uma tendência a piorar as coisas quando se trata de Rafaela.

Margareth não consegue representar bem a mãe amorosa e sofredora; ela é vista como uma pessoa dominadora, antiquada, intolerante, ignorante e até, talvez, doente. Suas razões são vistas como superficiais e egoístas, mais do que movidas pelo amor materno. Ela passa principalmente a idéia de uma mãe inepta, que só quer manter as aparências a qualquer custo, mesmo em detrimento da felicidade da filha. Seu conceito pessoal da homossexualidade – palavra que ela sequer consegue verbalizar nem mencionar através de um sinônimo – é ultrapassado e leigo; ela não tem qualquer intenção de mudar isso, nem de entender o lado de sua filha. Tudo o que ela quer é manter o controle e um verniz de civilidade sobre uma situação que, em seu íntimo, ela provavelmente sabe que não conseguirá conter por muito tempo – daí suas atitudes cada vez mais desesperadas e violentas. Os participantes conseguem ver muito pouco do amor de mãe sob a máscara de tensão e preocupação. Margareth parece ter sido colocada na trama unicamente como antagonista do casal, possivelmente com o objetivo de valorizar positivamente sua relação.

7.9. Paulinha – a vilã inconseqüente

Paulinha, ao contrário de Margareth, ocupa um espaço mais amplo na trama. Ela compõe o núcleo de adolescentes estudantes da ERA, enfrenta com dificuldades sua realidade social – é filha do zelador da escola e sua mãe os abandonou há anos, para voltar agora e tentar uma reaproximação – e sua índole é antagônica a outros personagens além do casal homossexual. Como vimos, ela é sarcástica sobre o alcoolismo de Santana, sugere que Fred pode ser gay só porque ele não se aproxima das meninas com intenções de namoro – e depois continua a falar dele, dessa vez por amar uma mulher mais velha e professora da escola.

Ela se aproxima inicialmente de Rodrigo só porque ele tem dinheiro, mas depois parece genuinamente atraída por ele. A relação dos dois não vai muito à frente antes do fim da novela, mas aparenta guardar frutos para o futuro. Somente então ela começa a se humanizar, chegando a se reconciliar com os pais, mas até o último capítulo, se mantém contrária ao relacionamento afetivo entre Clara e Rafaela (como o *close-up* em sua expressão no baile de formatura deixa claro). Esse é o único antagonismo que permanece aparentemente inalterado até o fim e depois.

As atitudes de Paulinha demonstram uma necessidade de ferir, de ofender e tentar justificar suas posturas de maneira contundente, algumas vezes grosseira. Ela também tem dificuldades em se expressar sobre a homossexualidade – vide seu diálogo com Helena após a briga na piscina – e só em dois momentos xinga diretamente aquelas que considera imorais ou erradas de alguma forma.

Não houve um quadro de respostas livres, nem de marcação de termos, específico para Paulinha; ela foi vista a partir de seus relacionamentos sociais, de seu comportamento perante Clara e Rafaela. Dito, isso, chamamos a atenção para algumas opiniões que se referem a Paulinha não apenas em relação às duas, como ao seu modo de ser em geral – ou seja, os participantes extrapolam a intenção original da questão e falam diretamente de suas impressões sobre a personagem:

> **Ficha 3**: Ridículo, porque a Paulinha não tem nada a ver com a relação das duas.
> **Ficha 4**: Paulinha é uma menina extremamente preconceituosa, acha que é dona da verdade
> **Ficha 5**: Paula é do tipo preconceituoso que gosta de humilhar os outros em público
> **Ficha 7**: Paulinha não aceitava a relação de Clara e Rafaela e procurava ressaltar na frente de todos como a relação, para ela, era imoral e anormal.
> **Ficha 8**: Paulinha é uma menina recalcada que vê na Clara e na Rafaela um ótimo alvo para ferir os outros e extravasar seu recalque
> **Ficha 9**: Paulinha passa dos limites. É uma pessoa egoísta, provocadora e fofoqueira.

> **Ficha 10**: Paulinha é uma menina extremamente preconceituosa. Provoca a relação de Clara e Rafaela como modo de insegurança pessoal.
> **Ficha 11**: Denota a intolerância e preconceito da sociedade, representada de forma um tanto quanto equivocada por Paulinha.
> **Ficha 12**: A posição de Paulinha é totalmente preconceituosa.
> **Ficha 13**: Por um certo lado, a Paulinha tem um pouco de inveja pela amizade entre Clara e Rafaela. Também não tem muitos amigos.
> **Ficha 14**: Paulinha é intolerante e homo/bissexual não assumida. Tem inveja da beleza e da união entre elas.
> **Ficha M-1**: Não é muito boa, pois Paulinha tinha um preconceito contra o caso de Clara/Rafaela. Paulinha não tinha a cabeça aberta para esse tipo de coisa.
> **Ficha M-2**: A Paulinha está errada em se intrometer nessa relação

Pode-se perceber que Paulinha conseguiu transmitir sua imagem de antipatia com grande sucesso. Essa reação negativa não se limita ao seu comportamento contra Clara e Rafaela, mas se estende à sua vida social: "*fofoqueira*", "*intolerante*", "*dona da verdade*" e "*egoísta*" são alguns exemplos de como a audiência viu a jovem. Sua posição geral na trama, como antagonista de vários outros personagens, serviu para dar, mais uma vez, um valor positivo à relação homossexual entre as adolescentes. Três respostas chamaram nossa atenção: a participante n.º 8 chama a jovem de "recalcada", o que pode tanto significar que ela tem inveja, quanto que ela tem um sentimento escondido. A participante n.º 13 mais uma vez se referiu ao relacionamento afetivo de Clara e Rafaela como "*amizade*" e as comparou com Paulinha, dizendo que ela não tem muitos amigos. Já a participante n.º 14 inferiu que a sexualidade de Paulinha é mal resolvida e ela não aceita as duas porque não aceita a si mesma. Essa é uma possibilidade que não havíamos considerado antes.

A resposta das duas jovens homossexuais – ou melhor, de Clara – aos ataques de Paulinha são bem aceitas por alguns dos sujeitos:

> **Ficha 9**: As reações de Clara são aceitáveis diante de tanta provocação.
> **Ficha 12**: Clara e Rafaela não estavam erradas em se defenderem. Elas só querem ser felizes.
> **Ficha M-2**: A Paulinha está errada em se intrometer nessa relação e a reação de Clara foi correta.

Os demais participantes, ou não se pronunciam, ou comentam que Clara se irritava com Paulinha e Rafaela mantinha a calma e tentava apaziguar a namorada. Essas respostas eram esperadas, considerando-se as opiniões anteriores sobre as duas. Nos formulários de respostas induzidas, não foi encontrada uma referência positiva sequer à relação entre Paulinha e qualquer uma das duas.

Observamos algumas semelhanças fortes entre os dois pares pesquisados isoladamente: por exemplo, o termo "*mau*" aparece 10 vezes no par Paulinha-Clara e 11 vezes

no par Paulinha-Rafaela; "feio" aparece nove vezes em ambos os pares. Curiosamente, a expressão "*má influência*" é citada cinco vezes (fichas 4, 9, 13, 14 e M-1) para o primeiro par e apenas uma vez (ficha 14) para o segundo. Aparentemente, Paulinha tem alguma influência negativa sobre Clara, especialmente no que se refere às suas provocações. Lembramos que ela também instigou Rafaela a beijar Clara na festa, porém essa única atitude direta de Paulinha sobre Rafaela parece ter sido pouco registrada ou até mesmo ignorada. "*Corrupção*", que é indicada nas fichas 10 e 14 para Clara e somente na ficha n.º 10 para Rafaela, reforça essa suposição.

Dois termos são proeminentes e muito próximos tanto em semelhanças quanto nas diferenças: "*inimigo*" (11 vezes com Clara, oito com Rafaela) e "*ódio*" (12 vezes com Clara, nove com Rafaela). Quase sempre são os mesmos sujeitos que marcam ambas as palavras, com maior ênfase quando se trata de Clara. Provavelmente, a reação calma e conciliadora de Rafaela teve esse efeito. Já "*intolerante*" é marcado por todos os sujeitos em relação a Clara e 11 vezes para Rafaela – é possível que o sentimento tenha sido considerado nos dois sentidos, como ação e reação.

"*Explícito*" volta a ser usado com um valor negativo, de "*ódio explícito*" e "*intolerância explícita*". Ele é marcado pelos participantes 5, 8, 9, 10, M-1 e M-2 para Clara; dois deles (10 e M-2) o repetem para Rafaela. Curiosamente, "doente" é mais mencionado para Paulinha do que foi para Margareth: quatro vezes tanto para Clara quanto para Rafaela. Esse pode ser um reforço à imagem de "*recalcada*" (e talvez até "*não assumida*") de Paulinha. "*Ignorante*" e "*equivocado*" quase formam um par conjugado, quando vistos nos dois formulários: quase todos os participantes (com apenas duas exceções) assinalam uma, outra ou as duas palavras para a relação entre Paulinha e Clara e pelo menos metade das fichas assinala um ou outro para Rafaela. Isso também é indicativo de uma possível visão das relações em ambos os sentidos, visto que Clara é tida como impaciente e Rafaela não.

Outro provável sinal disso é a presença do termo "*paciente*" apenas em três fichas (6, 8 e 9), quando se referem ao par Paulinha-Rafaela. As três parecem estar falando de Rafaela e não de Paulinha. Seu oposto, "*impaciente*", aparece 11 vezes para Paulinha-Clara e seis vezes para Paulinha-Rafaela.

As respostas analisadas vieram confirmar nossas suposições iniciais. A relação de Paulinha com ambas as personagens é de um antagonismo explícito e direto. Ela faz comentários negativos, demonstra seu desprezo e nem consegue nomear o que vê quando olha para as duas – muito menos o que imagina que elas façam quando estão a sós. A jovem problemática mantém sua postura até o fim e as opiniões sobre ela são praticamente

homogêneas. Ela nem tem o benefício da dúvida sobre seus sentimentos, nem recebe justificativas a partir do comportamento de Clara, como Margareth teve; todos os participantes a execram e condenam, justificando até a violência de Clara contra ela. Isso, ao mesmo tempo, valoriza a relação homossexual e, pelo menos em parte, também dá um significado positivo à reação determinada – e um pouco violenta – contra demonstrações públicas de preconceito e intolerância.

7.10. Observações adicionais

A telenovela se compõe, principalmente, de relacionamentos entre personagens dentro dos seus núcleos e entre esses núcleos. As questões propostas sobre as personagens estudadas (Clara e Rafaela) e suas relações com suas principais antagonistas (Paulinha e Margareth) fizeram-nos pensar na possibilidade de o casal ter sido inserido na trama como uma forma de levantar a discussão sobre a homossexualidade na adolescência e a intolerância. Como vimos, o que realmente chama a atenção do telespectador para as duas é o fato de serem constantemente vítimas de ações negativas, mais até do que qualquer afetividade entre elas.

A dicotomia clássica entre o Bem e o Mal se revela de muitas formas no enredo teledramatúrgico. No caso específico de Clara e Rafaela, identificamos diferentes artifícios para estabelecer valoração e empatia positivas com o público receptor, em geral por meio de contrapontos com elementos reconhecidamente negativos. Tais aspectos ora se manifestam na pessoa de uma personagem notoriamente negativa (Paulinha), ora pelas atitudes e opiniões "antiquadas" de outra (Margareth). As duas personagens não chegam a ser "vilãs" no sentido mais profundo do termo, considerando o posto secundário ao qual esse núcleo pertence. Elas não realizam grandes maldades, nem tramam ardilosamente o fim do relacionamento homossexual. O que elas fazem e dizem corresponde, na totalidade da história, ao nível de importância dessa discussão proposta (homossexualidade) em meio às demais (respeito aos idosos, alcoolismo e paixão incontrolável, entre outros), sem afetar diretamente a linha principal da telenovela.

Conclusão

No início de nossa jornada, comparamos a trajetória do pesquisador a uma telenovela; essa trama intrincada chega ao fim, mas tal como algumas obras teledramatúrgicas, pode apresentar desdobramentos e continuações. Como dissemos antes, essa pesquisa não representa, de maneira alguma, uma finalização. Ao contrário, ela pretende abrir caminhos e revelar possibilidades a outros pesquisadores.

Como vimos antes, a telenovela típica é uma obra aberta às variações dos índices de audiência, às pesquisas de opinião e aos interesses da própria emissora. No passado, instituições governamentais, como a Censura Federal, também tinham uma forte presença e participação decisória nos enredos, chegando até a vetar alguns. Hoje, essa participação específica é diferente, mais dissipada – e esperemos que continue assim – mas os índices e as pesquisas continuam determinando, em grande parte, os rumos das tramas.

A história das telenovelas no Brasil e, em particular, daquelas que apresentaram a homossexualidade de alguma forma, também nos ensinou algo: no universo criativo e industrial da telenovela, algumas coisas mudam rápido, outras levam mais tempo. A presença de personagens homossexuais cresceu nos últimos anos. Quantitativamente, a visibilidade dessa minoria aumentou; qualitativamente, pode-se notar que há o que ser modificado. Ainda existem produções que usam a personagem homossexual como "instrumento cômico" secundário, como uma "caricatura estereotipada", nas palavras de Antonio Moreno.

Contudo, também existem aquelas que valorizam a imagem do homossexual de forma positiva e atuante. Algumas o mostram de uma forma tal, que é preciso incluir a verbalização clara de sua preferência sexual para fazer o público notar esse aspecto, pelo. Esse é o ônus de tanto tempo usando o discurso da inversão de gênero para identificar esse tipo específico de personagem. Mas consideramos esse aspecto positivo, uma vez que a produção lhe concede visibilidade e ainda o apresenta de uma forma simpática e diversa daquela à qual o público estava acostumado. A imagem do homossexual como pessoa comum, como cidadão, não só é possível, como algumas telenovelas de sucesso mostraram que a audiência pode aceitar isso e ainda incentivar, torcer pelo final feliz da personagem.

Houve acidentes de percurso, certamente. Não se acerta a fórmula todas as vezes. Saem as simpáticas donas de pousada de **Vale tudo**, entram as fortes e decididas empresárias de **Torre de Babel**, que são condenadas à morte no evento crítico da trama. Tivemos os jovens inteligentes e felizes de **A próxima vítima** e os assassinos frios de **Roda de fogo**, ou

os excessos de trapalhadas em **Suave veneno**. O transgênero foi tratado com grande sensibilidade em **Renascer**, visto com estranheza em **As filhas da mãe** e encarado com dúvidas – até pela nossa classificação inicial – em **Explode coração**.

A telenovela tem altos e baixos, tanto criativos quanto relativos a orçamento, críticas e até alguma censura interna da emissora. Algumas produções simples têm momentos primorosos; outras, mesmo com a presença de um elenco de estrelas, um autor consagrado e uma direção competente, são fracassos monumentais. Às vezes, parece que o público apenas está cansado de ver a telenovela e procura novidades em outros canais. Em outras, basta uma discordância temporária entre autor e diretor, ou entre diretor e atores, para que a produção sofra enormes baixas. Pudemos observar claramente a crítica de Santos a respeito da necessidade de renovação, em particular nos anos 80 e no início da década de 90.

Entre todos esses fatores, a homossexualidade se mostra como mais um item a ser considerado. O crescente e constante aumento na quantidade de personagens gays e lésbicas nas produções mais recentes parece nos dizer que algo está acontecendo. Aparentemente, a presença gay dá altos índices de Ibope. A qualidade de alguns produtos pode até ser questionada, mas a mensagem está nítida: a televisão – e em especial a teledramaturgia – não ignoram os homossexuais. Ao contrário, procuram apresentá-los ao público, em uma variedade de formas, talvez para experimentar, como já foi feito com vários outros temas, até achar a fórmula de sucesso. Considerando as variações no gosto do público e a velocidade das transformações sociais, pode ser que esse experimento continue ainda por muitos anos.

Nossa análise específica demonstrou que, tanto no referencial de conteúdo quanto no de recepção, *Mulheres apaixonadas* tem algumas mensagens socialmente definidas. A trama secundária das personagens Clara e Rafaela faz mais do que exibir mais uma forma de amor ou paixão possível; ela fala do convívio social e de aspectos relevantes da contemporaneidade, como a necessidade de tolerância e de aceitação das diferenças. Desde a incursão de Giddens sobre a formação da identidade do gênero feminino, até a importância da Educação Sexual, enfatizada por Foucault e Abramovay, passando pelos mitos da sexualidade identificados por Bozon e Furlani, há uma variedade de ferramentas conceituais e analíticas relevantes e fundamentais para nossa análise.

Em seu percurso, a telenovela fez várias campanhas sociais, as quais foram claramente definidas no enredo – e algumas, até, patrocinadas por entidades governamentais e ONGs. Vemos menções ao respeito e cuidado com a terceira idade. Há citações e vivências sobre os males do alcoolismo e as formas de tratá-lo. E ainda, uma novidade nas rodas de discussão: a

situação pouco conhecida das mulheres que amam em excesso, cuja paixão se torna um vício destrutivo.

Entre essas histórias paralelas e seus diferentes objetivos sociais, Clara e Rafaela entraram quase que inadvertidamente para o clube. Propositadamente, não entrevistamos o autor sobre suas intenções quando resolveu inserir as duas personagens na trama. Preferimos observar os efeitos práticos da presença e do desenvolvimento das duas. Assim, acreditamos que a função da telenovela se realiza com muito mais propriedade e de forma mais sincera.

Avaliamos, então, o conteúdo específico de uma sub-trama, transformada em uma "novela de um só capítulo" ou melhor, um "conto dentro da crônica cotidiana". Nossos resultados indicam que vários elementos conspiraram para que os telespectadores tivessem uma empatia positiva com Clara e Rafaela. As duas são vistas como jovens simpáticas, cheias de vida, que só querem ser felizes juntas. Há obstáculos a serem vencidos – alguns, característicos da vida social, como a idade de Clara; outros, impostos pela intolerância, como as reações adversas de Margareth e Paulinha.

As duas formas de abordagem da homossexualidade na adolescência – o entusiasmo passional de Clara e o amor reservado e paciente de Rafaela – servem para abrir debates na sociedade sobre questões como: qual a melhor maneira de se lidar com o preconceito? Como devemos reagir quando ele surge em nossa própria família? O que fazer quando um indivíduo intolerante se sente tão ofendido pela presença do homossexual – não importa como ele se comporte – que o intolerante o atacará publicamente? O que devemos esperar das instituições, como a escola, em resposta ao comportamento dos homossexuais e daqueles à sua volta?

A interação difícil de Clara com sua mãe também se contrapõe à inexistência, na trama, de qualquer participação direta da família de Rafaela. Isso levanta outras questões: qual a melhor forma de agir quando a família não tolera a homossexualidade? O enfrentamento é melhor ou pior do que o isolamento? Ou teriam ambos seus prós e contras, conforme o caso? Esse é um problema a ser considerado também pela Justiça, em especial no tocante a processos de emancipação de menores com o objetivo de se separarem de seus parentes intolerantes. A tendência de procurar manter o núcleo familiar reunido pode ser revista em alguns casos, quando a possibilidade de aceitação é pequena ou nula.

Outro fator a ser considerado é a percepção de que não há herói dramático sem que haja um vilão. Lembramos as observações de Klagsbrunn e Motter a respeito da estrutura da trama teledramatúrgica. A telenovela define papéis em um sentido dicotômico, que alguns autores consideram *bidimensional*. Certamente, há nuances e momentos diferentes na vida de

cada indivíduo, e o herói para uns pode ser o vilão de outros. No caso da telenovela, o contraponto é necessário para definir as relações de valor e empatia da audiência.

No caso de Clara e Rafaela, havia uma "quase vilã" – Margareth – que usou e abusou o quanto pôde de suas armas socialmente constituídas – dinheiro, posição de autoridade familiar, a ameaça de usar o amparo da lei – para tentar destruir a relação. A justificativa de Margareth é o seu sentimento de proteção à coesão familiar e a percepção de que a homossexualidade é imoral, uma doença, um vício, algo que deve ser enfrentado e destruído, ou pelo menos mantido à distância. Apenas por isso a denominamos "quase vilã". Mesmo egoísta, superficial e antipática, ela pode receber o benefício da dúvida como mãe zelosa.

A outra "quase vilã" é Paulinha. Ela não tem o poder de Margareth – até mesmo porque as suas habilidades sociais são fracas – mas usa outras armas, que a qualificam como vilã no sentido clássico e tradicional do termo. Ela é fofoqueira, manipuladora, insinua meias palavras e provoca constrangimentos. Ela obtém o resultado que Margareth não conseguiu: Paulinha provoca e recebe respostas imediatas que trazem conseqüências negativas ao casal.

Paulinha usa cada oportunidade que encontra para tentar humilhar e constranger as duas. Se a novela tivesse uma continuidade, seria possível que Margareth e Paulinha unissem forças para tentar separar Clara e Rafaela. Mesmo a admissão tardia de orgulho familiar não impede que Paulinha volte aos seus antigos costumes e queira se vingar de maneira mais profunda e definitiva daquelas que ela considera "imorais" e "ofensivas" – talvez até por um problema de aceitação da sua própria sexualidade, como foi sugerido por um dos participantes da pesquisa.

Ela é passional, inveja e odeia com vontade, encontra justificativas no vazio e nem mesmo tenta disfarçar seu desprezo, até o último capítulo. Sua atitude é agressiva e ela não procura cobrir seus passos com o "verniz de civilidade" que Margareth usa. Com ela, é "preto no branco", certo ou errado. Sua dualidade a torna linear e, realmente, quase bidimensional, mas ao mesmo tempo lhe confere a profundidade dos vilões passionais do melodrama.

A justificativa de Paulinha, tanto em sua cruzada contra Clara e Rafaela, quanto em todas as suas demais posições, é sua incapacidade de encarar sua própria situação sócio-econômica. Ela é "pobre", em um mundo de "ricos". Incapaz de achar uma saída imediata para o cenário que compõe sua vida – que ela mesma considera injusta e "errada" – ela busca elementos de "erro" em outros para poder exercer sua falta de auto-aceitação livremente.

Conforme alguns participantes citaram, Paulinha é um símbolo. Ela representa inúmeros jovens que, apesar das facilidades de acesso à informação que as tecnologias da vida contemporânea oferecem, ainda se prendem a modelos comportamentais arcaicos e

ultrapassados. Ela ainda vê a homossexualidade como uma falta de vergonha e nem chega a justificar isso em termos de doença ou vício. Para ela, é apenas "errado". E ela está tão segura de sua postura "certa", que nem repara que o mundo gira e as coisas mudam. Ela não vê que seus colegas, da mesma idade e com o mesmo acesso à informação e à cultura, desprezam preconceitos e intolerância. Mesmo aqueles que não compreendem a homossexualidade, como Edwiges, procuram manter um ambiente social positivo e cultivam a amizade de todos.

Essa é uma realidade ainda muito forte no Brasil. A pesquisa de Abramovay revela números que nos parecem assombrosos: em 2001, cerca de ¼ do total de alunos dos Ensinos Fundamental e Médio, em todo o território nacional, afirmaram que não gostariam de ter colegas de classe que eles soubessem ser homossexuais. Essa média, quando observada pontualmente, torna-se ainda mais assustadora: por exemplo, em Fortaleza, cidade com maior índice de preconceito identificado, ela aumenta para 30,6%, o que significava, naquele ano, mais de 110 mil alunos. Só entre os alunos do sexo masculino, ela chega a mais de 42%.

Na mesma pesquisa, entre as ações consideradas mais violentas, os estudantes indicaram "bater em homossexuais" em sexto lugar, com apenas 36% dos votos, depois de "andar armado", "roubar", "usar drogas", "estuprar" e "dar um tiro em alguém". As opiniões coletadas mostram que muitos jovens acham normal e até natural usar quaisquer meios à disposição para afastar homossexuais do seu convívio, inclusive espancá-los. Há milhares de *Paulinhas* espalhadas pelo país, de ambos os sexos.

Talvez a telenovela consiga ajudar a mudar esse quadro, talvez não. Há muitas variáveis incluídas nessa equação, que certamente não é exata. Mas acreditamos que todas as iniciativas no sentido da integração social e da tolerância devem ser aplaudidas e estimuladas. Seja por campanhas formais, patrocinadas por entidades e organizações, ou só na presença de personagens com algum fator de segregação social – o que inclui, mas não se esgota na homossexualidade – a telenovela pode assumir seu papel integrador, sem perder a dinâmica de entretenimento e veículo de consumo, como relatam Lopes e Jakubaszko.

Em meio às várias questões levantadas pela pesquisa que se encerra, algumas saltam aos nossos olhos: como foi a recepção de outros casais homossexuais ao longo da história? Houve fatores políticos e/ou econômicos que determinaram o destino de personagens homossexuais? Se houve, quais foram eles? Que elementos podem ser identificados para a fórmula de sucesso da inserção de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros na teledramaturgia? Quais os fatores positivos e negativos de tal exposição pública? Como enfrentar os questionamentos que surgem, como os que são apresentados por grupos religiosos ou políticos conservadores?

Outras dúvidas, de ordem técnica, também não devem ser desprezadas: qual a eficácia do protocolo de análise desenvolvido neste projeto? Ele pode ser aprimorado? Ele se presta à verificação de qualquer telenovela com personagens homossexuais? Que elementos podem ser eliminados e/ou adaptados para obter resultados mais acurados? Observamos algumas limitações, especialmente na interação com o grupo focal. Os modelos de Jovchelovitch e Lopes, das quais extraímos alguns elementos, usaram entrevistas orais, dinâmicas de grupo e outras ferramentas de coleta de dados, tanto de subjetividade quanto do cotidiano dos sujeitos. A própria convivência com os grupos focais foi extensa e aprofundada, como era adequado aos objetivos de trabalhos dessas pesquisadoras. Lembramos que a equipe de Lopes chegou a freqüentar diariamente as residências das famílias entrevistadas. Nós preferimos desenvolver um protocolo que se prestasse a entrevistas rápidas e coleta de dados por escrito, suficiente para o escopo de nossa análise.

Nossa pesquisa permeou e tangenciou estudos de Sociologia, Antropologia, Comunicação, História e Psicologia, entre outras cadeiras. A análise das representações sociais oferece uma grande variedade de caminhos possíveis, através do saudável exercício da interdisciplinaridade. Esperamos que ela possa ser fonte de inspiração a outros estudiosos, dispostos dar continuidade a qualquer uma das fases do trabalho.

Durante a coleta de dados, fomos questionados por outros pesquisadores sobre a possível homossexualidade de personagens que não incluímos no panorama cronológico. Decidimos manter esses personagens fora da lista, porque o protocolo de análise não mostrou evidências suficientes que comprovassem tais afirmativas. Permanecemos fiéis ao modelo de pesquisa, mesmo indo, algumas vezes, contra nossa intuição. Conforme pudemos constatar mais de uma vez ao longo do processo, o senso comum nem sempre corresponde à verdade e algumas hipóteses, que parecem óbvias a princípio, rapidamente se desvanecem perante um olhar científico mais aprofundado.

Consideramos que as indagações postuladas nesta conclusão são apenas mais uma forma de abrir caminhos e trazer outros questionamentos ao debate acadêmico. Como já foi dito, uma pesquisa que não descobre tantas novas perguntas quanto – ou mais perguntas do que – a quantidade de respostas que encontra, está fadada ao esquecimento. E todo pesquisador, tal e qual um autor, deve buscar manter um legado pelo qual possa ser lembrado, cujos erros e acertos possam servir de exemplo àqueles que seguem as mesmas trilhas infinitamente tortuosas e sem fim. Que a pesquisa chegue ao fim, com a certeza de inspirar o início de novos ciclos mais à frente. Como uma telenovela sem limite de capítulos.

Referências Bibliográficas

ABRAMOVAY, Miriam, CASTRO, Mary e SILVA, Lorena – *Juventudes e sexualidade*. Brasília: UNESCO Brasil, 2004.

ALTHUSSER, Louis – *Aparelhos ideológicos do Estado*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de – *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

ARAÚJO, Luiz Fernando – *Da telenovela ao conto: uma metalinguagem?* Dissertação de Mestrado em Comunicação. Orientadora: Profª. Drª. Sarah Chucid de Viá. São Paulo: Fundação Cásper Líbero, 1997.

AUGÉ, Marc – *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* – Coleção "Travessia do Século" – Campinas: Papirus, 1994.

BABBIE, Earl – *Métodos de pesquisa de* survey. Belo Horizonte: UFMG, 2001

BARCELLOS, José Carlos – *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas*, Caderno Semanal, n.º 8, 2000, UERJ.

BAUDRILLARD, Jean – *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Zygmunt - *O mal-estar na pós-modernidade* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOOTH, Wayne, COLOMB, Gregory e WILLIAMS, Joseph – *A arte da pesquisa*. Coleção "Ferramentas". São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre – *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BOZON, Michel – *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha – *De Frankenstein ao transgênero*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

_____ – *Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção*. Estudos Feministas, VII, ½, 1999.

CANEVACCI, Massimo – *A Cidade Polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CASTELLS, Manuel – *A questão urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COELHO NETTO, J. Teixeira – *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COSTA, Jurandir Freire – *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DANIEL, Herbert e MÍCCOLIS, Leila – *Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

DELEUZE, Gilles – *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIJK, Teun Adrianus van – *Cognição, discurso e interação*. 6ª Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ECO, Umberto – *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FADUL, Anamaria (org.) – *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: ECA-USP, 1993.

FOUCAULT, Michel – *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____ – *História da sexualidade, volume I: a vontade de saber*. 16ª Ed. São Paulo: Graal, 2005.

FRY, Peter e MACRAE, Edward – *O que é homossexualidade*. 2ª Ed. Coleção "Primeiros Passos". São Paulo: Brasiliense, 1983.

FURLANI, Jimena – *Mitos e tabus da sexualidade humana*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GIDDENS, Anthony – *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

GOFFMAN, Erwing – *A representação do eu na vida cotidiana*. 4ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

GOLIN, Célio e WEILER, Gustavo (org.) – *Homossexualidades, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GREEN, James – *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

GOMES, Laura Graziela – *Novela e sociedade no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Orientador: Prof. Roberto da Matta. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

GREGOLIN, Maria do Rosário e BARONAS, Roberto (org.) – *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Paulo: Ciaraluz, 2ª ed., 2003.

HALL, Stuart – *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luis e FRANÇA, Vera (org.) – *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

IANNI, Otávio – *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

JAKUBASZKO, Daniela – *Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança*. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Maria Lourdes Motter. São Paulo: ECA-USP, 2004.

JAMESON, Frederic – *As transformações da imagem na pós-modernidade, in Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

JOVCHELOVITCH, Sandra – *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LOPES, Denílson – *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Maria, BORELLI, Silvia e RESENDE, Vera – *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.) – *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. Coleção Comunicação Contemporânea. São Paulo: Loyola, 2004.

MAFFESOLI, Michel – *O tempo das tribos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MALTA, Eliana Nery Conde – *Telenovelas e receptores: um fórum de debates*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Orientador: Mauro Wilton de Souza. São Paulo: ECA-USP, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús – *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MCLUHAN, Marshall – *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media).* São Paulo: Cultrix, 1969.

MELO, José Marques de – *As telenovelas de São Paulo: estudo do público receptor* in *Comunicação social: teoria e pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

MOLES, Abraham *et alli* – *Linguagem na cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____ – *Teoria da informação e percepção estética*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da UnB, 1978.

MORANDO, Luiz – *Transgressores e transviados: a representação do homossexual no discurso médico e literário do século XIX (1870-1900)*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MORENO, Antonio – *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF, 2001.

MORIN, Edgar - *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo I – neurose* – 9ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTER, Maria Lourdes – *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Tese de Livre Docência em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1999.

_____ – *Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações*. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TELENOVELA – A INTERNACIONALIZAÇÃO DA TELENOVELA NO CENÁRIO GLOBALIZADO. São Paulo: ECA/USP, 2002.

OLIVEIRA, Janete da Silva – *Comunicação, universidade e shopping center: os limites entre os espaços do conhecimento e do consumo*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

PAIVA, Vanessa – *Imagens aceleradas, olhares partidos: como a ansiedade visual e hiperatividade sensorial constroem o fazer e o olhar cinematográfico*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

PARENTE, André (org.) – *A imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PECEGUEIRO, Alberto (Org) – *Melhores momentos: a telenovela brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1980.

PEIRCE, Charles – *Semiótica*. Coleção "Estudos", São Paulo: Perspectiva, 1990

PIGNATARI, Décio – *Signagem de televisão* . 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SÁ, Celso Pereira de – *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

SANTAELLA, Lucia – *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Regina Maria Rocha dos – *A telenovela dos anos 80 – Roque Santeiro: a pintura de um novo (?) Brasil* – Dissertação de Mestrado em Comunicação. Orientador: Guilherme Sias Barbosa. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1986.

SENNETT, Richard – *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* – 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Aguinaldo – *Primeira carta aos andróginos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) – *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____ – *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz – *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. 12ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____ – *Reinventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.

THOMPSON, John – *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____ – *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

TILBURG, Johannes – *Elementos para a democratização da televisão no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987.

VAINFAS, Ronaldo (org.) – *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

Periódicos:

Revista Brasileira de Ciências da Comunicação – São Paulo, Vol. XXV, nº. 1, janeiro/junho de 2002. CNPq/Intercom.

Websites:

GRUPO ARCO-ÍRIS DE CONSCIENTIZAÇÃO HOMOSSEXUAL
Disponível em **http://www.arco-iris.org.br**

DISCOVERY CHANNEL
Disponível em **http://discoverychannel.com**

GAY BLOG INFO
Disponível em **http://www.lambda-sacramento.com/Detail/434220/**

GAY PORN BLOGS

Disponível em **http://www.gaypornblog.com**

GAY PRIDE

Disponível em **http://www.gaypride.com**

GLS PLANET

Disponível em **http://glsplanet.com.br**

MÍDIA GAY

Disponível em **http://midiagay.zip.net/**

NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL

Disponível em **http://nationalgeographic.com**

NEWS MEDICAL

Disponível em **http://www.news-medical.net**

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY

Disponível em **http://www.etymonline.com**

PROJETO GLOBO E UNIVERSIDADE

Disponível em **http://globoeuniversidade.globo.com/**

TELEDRAMATURGIA

Disponível em **http://www.teledramaturgia.com.br**

UOL FÓRUM

Disponível em **http://cgi2.uol.com.br/cgi-bin/urnavirt/urna.cgi?urna=203&voto**

Anexo I

Fichas técnicas das telenovelas selecionadas como corpus de análise

Rede Globo de Televisão – 1974-2005

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
O rebu	4/11/74 a 11/4/75	112	22h	Bráulio Pedroso	Walter Avancini e Jardel Mello	Conrad Mahler (Ziembinski) e Cauê (Buza Ferraz)	Relacionamento de dependência financeira – crime passional
O astro	6/12/77 a 8/7/78	186	20h	Janete Clair	Daniel Filho e Gonzaga Blota	Henri (José Luis Rodi)	Cabeleireiro, possível relação com o assassino Felipe (Edwin Luisi)
Dancin' days	10/7/78 a 27/1/79	174	20h	Gilberto Braga	Daniel Filho, Gonzaga Blota, Denis Carvalho, Marcos Paulo e José Carlos Piéri	Everaldo (Renato Pedrosa)	Mordomo, eficiente e efeminado; não há relacionamento.
Marron-glacé	6/8/79 a 1/3/80	181	19h	Cassiano Gabus Mendes	Gracindo Junior, Sergio Mattar, Gonzaga Blota e Walter Campos	Waldomiro (Laerte Morrone) e Pierre Lafond (Nestor de Montemar)	Garçom e *Chef de Cuisine*, afetados e exagerados; não há relacionamentos.
Pai herói	29/1/79 a 18/8/79	178	20h	Janete Clair	Gonzaga Blota	Gustavo/Benedito da Conceição (Cláudio Cavalcante)	Heterossexual, finge ser homossexual para manter relacionamento extraconjugal
Os gigantes	20/8/79 a 2/2/80	147	20h	Lauro César Muniz	Régis Cardoso e Jardel Mello	Paloma (Dina Sfat) e Renata (Lídia Brondi)	Relacionamento insinuado – banido pela Censura

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Ciranda de pedra	18/5/81 a 14/11/81	154	18h	Teixeira Filho – baseada em romance homônimo de Lygia Fagundes Telles	Reinaldo Boury e Wolf Maya – Direção Geral: Herval Rossano	Letícia (Mônica Torres)	Feminista, veste-se e comporta-se como homem para chocar a sociedade.
Brilhante	28/9/81 a 27/3/82	155	20h	Gilberto Braga, com Euclydes Marinho e Leonor Básseres	Marcos Paulo, José Carlos Piéri e Ary Coslov – Direção Geral: Daniel Filho	Inácio Newman (Denis Carvalho) e Sérgio (João Paulo Adour)	Filho rebelde de família rica e seu namorado. Não efeminados; têm relacionamento.
Um sonho a mais	4/2/85 a 2/8/85	153	19h	Daniel Más, com Mário Prata e Dagomir Marquezi	Roberto Talma, Carlos Magalhães, Mario Marcio Bandarra e Luca de Castro	Anabela Freire/Volponi (Ney Latorraca), Florisbela Freire/Mosca (Marco Nanini), Clarabela Freire/Lula (Antonio Pedro) e Olga Del Volga (Patrício Bisso)	Três personagens se travestem. Anabela perde a memória e pensa ser mulher, chega a se casar, mas mantém a "virgindade". Olga del Volga é a sexóloga que vem tratá-la.
Roque Santeiro	24/6/85 a 22/2/86	209	20h	Dias Gomes com Aguinaldo Silva, Marcílio Moraes e Joaquim Assis	Gonzaga Blota, Marcos Paulo, Jayme Mondardim e Paulo Ubiratan	João Ligeiro (Maurício Mattar)	Heterossexual confundido com homossexual, sofre discriminação
Ti-ti-ti	5/8/85 a 8/3/86	185	19h	Cassiano Gabus Mendes com Luis Carlos Fusco	Wolf Maya e Fred Canfalonieri	Jacques Leclair /André Spina (Reginaldo Faria)	Heterossexual, tem comportamento efeminado (falso) para seduzir suas clientes e enganar os maridos

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Roda de fogo	25/8/86 a 21/3/87	179	20h	Lauro César Muniz com Marcílio Morais	Denis Carvalho e Ricardo Waddington	Mario Liberato (Cecil Thiré) e Jacinto Donato (Cláudio Cury)	Vilões, têm relacionamento
Mandala	12/10/87 a 14/05/88	185	20h	Dias Gomes com Marcílio Morais	Ricardo Waddington e José Carlos Piéri	Laio (Taumaturgo Ferreira/Perry Salles), Argemiro (Marco Antonio Pamio/Carlos Augusto Strazzer), Cris (Marcelo Picchi)	Argemiro e Laio – relacionamento (1ª fase); Laio e Cris – dependência financeira (2ª fase)
Sassaricando	9/11/87 a 11/6/88	184	19h	Sílvio de Abreu	Cecil Thiré, Lucas Bueno e Miguel Falabella	Bob Bacall (Jorge Lafond)	Ator homossexual vivendo personagem idem
Vale tudo	16/5/88 a 6/1/89	204	20h	Gilberto Braga com Aguinaldo Silva e Leonor Bassères	Denis Carvalho e Ricardo Waddington	Laís (Cristina Prochaska) e *Cecília* (Lala Deheinzelin)	Relacionamento; Cecília morre, mas Laís fica com Marília (Bia Seidl)
Bebê a bordo	13/6/88 a 11/2/89	209	19h	Carlos Lombardi com Luís Fusco	Roberto Talma, Antonio Rangel, Marcelo de Barreto e Paulo Trevisan	Joana Mendonça (Débora Duarte)	Masculinizada, aproxima-se de Ângela (Maria Zilda)
Pacto de sangue	8/5/89 a 23/9/89	119	18h	Regina Braga com Sérgio Marques	Herval Rossano	Bombom (Ricardo Petraglia)	Efeminado
Tieta	14/8/89 a 31/3/90	186	20h	Aguinaldo Silva, com Ana M. Moretzsohn e Ricardo Linhares – baseada no romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado	Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury, Ricardo Waddington e Luís Fernando Carvalho	Ninete/Waldemar (Rogéria)	Travesti

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Mico preto	07/5/90 a 1/12/90	179	19h	Marcílio Moraes, com Leonor Bassères, Euclydes Marinho e Dulce Bressane	Denis Carvalho e Denise Saraceni	José Luis (Miguel Falabella) e José Maria (Marcelo Picchi)	Afetados, têm relacionamento
Barriga de aluguel	20/8/90 a 1/6/91	243	18h	Glória Peres	Wolf Maya, Ignácio Coqueiro e Silvio de Francisco	Lulu (Eri Johnson)	Afetado, sem relacionamento
Pedra sobre Pedra	3/1/92 a 31/7/92	178	20h	Aguinaldo Silva com Ana M. Moretzsohn, Ricardo Linhares, Márcia Prates e Flávio de Campos	Paulo Ubiratan, Gonzaga Blota, Luiz Fernando Carvalho e Carlos Magalhães	Adamastor (Pedro Paulo Rangel)	Apaixonado pelo amigo heterossexual Carlão (Paulo Betti) – Relacionamento com personagem desconhecido
Renascer	8/3/93 a 13/11/93	213	20h	Benedito Ruy Barbosa, com Edmara e Edilene Barbosa	Luiz Fernando Carvalho, Mauro Mendonça Filho e Emílio di Biasi	Buba / Isabela (Maria Luísa Mendonça)	Hermafrodita, passa por transformação cirúrgica (feminino)
A próxima vítima	13/3/95 a 4/11/95	203	20h	Sílvio de Abreu, com Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral	Jorge Fernando, Rogério Gomes, Marcelo Travesso e Alexandre Boury	Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes)	Casal não efeminado, tem relacionamento
Explode coração	6/11/95 a 4/5/96	155	20h	Glória Perez	Denis Carvalho, Ary Coslov, Gracindo Junior e Carlos Araújo	Sarita Vitti (Floriano Peixoto)	Possível travesti ou transgênero

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Zazá	5/5/97 a 10/1/98	215	19h	Lauro César Muniz, Aimar Labaki e Rosane Lima	Jorge Fernando, Marcelo Travesso e Alexandre Boury	Ro-Rô Pedalada/Ronaldo (Marcos Breda)	Afetado
Por amor	13/10/98 a 23/5/99	190	20h	Manoel Carlos com Maria Carolina, Vinícius Vianna e Letícia Dornelles	Roberto Naar, Alexandre Avancini, Ary Coslov e Edson Spinello (Núcleo: Ricardo Waddington)	Rafael (Odylon Wagner)	Bissexual
Torre de Babel	25/5/98 a 16/1/99	203	20h	Sílvio de Abreu, com Alcides Nogueira e Bosco Brasil	Denise Sarraceni, José Luís Villamarin, Carlos Araújo e Paulo Silvestrini (Núcleo: Carlos Manga)	Rafaela (Cristiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeifer)	Casal, morrem na explosão do shopping
Suave veneno	18/1/99 a 18/9/99	209	20h	Aguinaldo Silva, com Ângela Carneiro, Maria Helena Nascimento, Felipe Miguez, Fernando Rebelo e Marília Garcia	Marcos Schechtmann, Ricardo Waddington, Alexandre Avancini e Moacyr Góes	Uálber Cañedo (Diogo Vilela) e Edilberto (Carlos Tourinho)	Uálber é místico, um dos heróis da trama; Edilberto é desajeitado. Ambos afetados
Uga uga	8/5/00 a 20/1/01	221	19h	Carlos Lombardi, com Margareth Boury e Thiago Santiago	Wolf Maya, Alexandre Avancini, João Camargo e Ary Coslov	Van Damme (Marcos Pasquim) e Maria João (Viviane Pasmanter)	Van Damme posa nu para revista gay. Maria é frentista e mecânica; ambos heterossexuais.

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Um anjo caiu do céu	22/1/01 a 25/8/01	185	18h	Antonio Calmon, com Eliane Garcia, Lílian Garcia, Márcia Prates, Maria H. Nascimento e Álvaro Ramos	Amora Mautner – Direção Geral: Denis Carvalho e José Luiz Villamarin	Paulinho/Selmo de Windsor (Cássio Gabus Mendes)	Homenagem a Cassiano Gabus Mendes – vide *Ti-ti-ti* (1985)
As filhas da mãe	27/8/01 a 19/1/02	125	19h	Sílvio de Abreu, com Alcides Nogueira, Bosco Brasil e Sandra Louzada	Marcelo Travesso e Marcus Alvisi – Direção Geral: Jorge Fernando	Ramón/Ramona (Cláudia Raia)	Transgênero, relacionamento com Leonardo (Alexandre Borges)
Desejos de mulher	21/1/02 a 24/08/02	185	19h	Euclydes Marinho, com Ângela Carneiro, Denise Bandeira, João Emanuel Carneiro, Vinícius Viana e Graça Mota – baseado no romance *Fashionable late*, de Olívia Goldsmith	Amora Mautner e Vinícius Coimbra – Direção Geral: Denis Carvalho e José Luiz Villamarin	Ariel (José Wilker), Tadeu (Otávio Muller) e Bill (Evandro Mesquita)	Ariel e Tadeu são casal; começaram sérios mas ficaram caricatos; Bill é heterossexual e finge ser gay
Mulheres apaixonadas	17/2/03 a 11/10/03	203	21h	Manoel Carlos, com Maria Carolina, Fausto Galvão e Vinícius Vianna	Ary Coslov e Marcelo Travesso – Direção Geral: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e José Luiz Villamarin	Clara (Aline Moraes), Rafaela (Paula Picarelli) e Eugênio (Sylvio Meanda)	Eugênio é afetado; Clara e Rafaela formam casal
Kubanacan	5/5/03 a 24/1/04	227	19h	Carlos Lombardi, com Emanuel Jacobina, Margareth Boury, Thiago Santiago e Vinícius Vianna	Marco Rodrigo, Cláudio Boeckel e Edgar Miranda – Direção Geral: Wolf Maia, Alexandre Avancini e Roberto Talma	Manolo (Luis Guilherme); diferentes personagens masculinos fingem ser gays.	Ligeiramente afetado; relacionamento insinuado com Jonny (Daniel Boaventura)

Nome	Período	Capítulos	Horário	Autor(es)	Direção	Personagens	Observações
Chocolate com pimenta	8/9/03 a 8/5/04	209	18h	Walcyr Carrasco, com Thelma Guedes	Jorge Fernando, Fabrício Mamberti e Fred Mayrink	Bernardo/Bernadete	Adolescente vestido e criado como moça
Celebridade	13/10/03 a 23/6/04	221	21h	Gilberto Braga, com Leonor Bassères, Ricardo Linhares, Sérgio Marques, Márcia Prates, Maria H. Nascimento, Denise Bandeira e Ângela Chaves	Amora Mautner e Vinícius Coimbra – Direção Geral: Denis Carvalho e Marcos Schechtman	Vladimir (Marcelo Faria) e Laura (Claudia Abreu)	Vladimir perde o emprego de bombeiro por posar para revista gay; Laura é bissexual; breve relacionamento com Dora (Renata Sorrah)
Da cor do pecado	26/1/04 a 18/8/04	185	19h	João Emanuel Carneiro, com Ângela Carneiro, Vincent Villari e Vinícius Vianna – supervisão de Silvio de Abreu	Maria de Médicis e Paulo Silvestrini – Direção Geral: Denise Saraceni e Luiz Henrique Rios	Abelardo (Caio Blat) e Pai Gaudêncio (Francisco Cuoco)	Abelardo é gay – metáfora com "maquiador"; Gaudêncio é afetado e se insinua para Cezinha (Arlindo Lopes)
Senhora do destino	28/6/04 a 12/3/05	221	21h	Aguinaldo Silva, com Felipe Miguez, Gloria Barreto, Maria Elisa Barreto e Nelson Nadotti	Luciano Sabino, Marco Rodrigo, Cláudio Boeckel e Ary Coslov – Direção Geral: Wolf Maya	Leonora (Mylla Christie), Jenifer (Bárbara Borges) e Ubiracy (Luis Henrique Nogueira)	Leonora e Jenifer têm relacionamento; Ubiracy é afetado e tem relacionamento com bissexual
América	14/3/05 - ?	?	21h	Glória Perez	Marcelo Travesso, Tereza Lampreia, Federico Bonani, Carlo Milani e Luciano Sabino – Direção Geral: Jayme Monjardim e Marcos Schechtman	Junior (Bruno Gagliasso)	Filho de fazendeiro, quer ser estilista e parece sentir atração pelos peões; destino incerto até o fim da pesquisa

Anexo II

Transcrição dos trechos selecionados e editados de *Mulheres apaixonadas*

Obs.: Palavras e expressões em **negrito** são as que têm maior ênfase nas falas.

Cap. 25 – segunda-feira, 17/03/2003

CENÁRIO: *Escola Ribeiro Alves* (ERA). *Helena e Hilda estão saindo para o pátio e observam os jovens reunidos em volta de Rodrigo, que exibe com orgulho sua nova moto. Carlinhos pede a Rodrigo que o deixe dar uma volta, mas o rapaz recusa de maneira bem humorada. Clara e Rafaela chegam no carro de Rafaela. Clara corre para admirar a moto, seguida por Rafaela, que anda lentamente e sem entusiasmo*.

CLARA: Gente, que **máquina**! (*para Rodrigo*) É sua?
RODRIGO: É, novinha (*olha para Rafaela*) Gosta?
RAFAELA: (*séria*) Não, tenho **medo**.
CLARA: Eu, não. (*sorri para Rodrigo*) Eu adoro o perigo.
RODRIGO: (*oferece o capacete a Clara, sorri, baixa o tom de voz e fala devagar*) Então sobe, dá uma volta comigo.
(*entra efeito sonoro em tom grave; câmera focaliza Rafaela, que observa a cena, com expressão preocupada e desconfortável*).
CLARA: (*sorri*) Olha que eu vou, heim. (*senta na garupa da moto*) Tá, mas não corre muito, tá?
RODRIGO: (*sorri com desdém*) Ih... sabe o que o Cláudio costuma dizer? Que moto devagar **não existe**. (*Clara muda para uma expressão preocupada*) Tem que **enfiar o pé**! (*Rodrigo faz gesto enfático*).
CLARA: (*se levanta da moto*) Não, não, se é para correr eu não vou. **Não tô a fim**!
MARCINHA: Toma cuidado, heim, Rodrigo, não é todo mundo que gosta disso daí como você.
RODRIGO: (*faz uma expressão triste*) Ah, deixa de **frescura**! (*Clara olha para ele com olhar indeciso; ele a encoraja, oferecendo-lhe o capacete mais uma vez*) Vai, põe o capacete. (*Clara põe o capacete. Rafaela a observa em silêncio. Clara senta na garupa novamente. Rodrigo pega suas mãos e as coloca em volta da cintura dele. A câmera aproxima para um close desse detalhe*) Agarra em mim.
(*a câmera focaliza Rafaela, que observa tudo em silêncio, baixa a cabeça e demonstra um incômodo mal disfarçado. Clara e Rodrigo saem de moto, sob a vibração dos colegas e o olhar reprovador de Rafaela*).

Cap. 49 – segunda-feira, 14/04/2003

CENÁRIO: *sala da direção da ERA. Helena e Lorena conversam sobre a situação de Clara e Rafaela (em capítulos anteriores, Clara e Rafaela descobriram que foram colocadas em turmas separadas no terceiro ano, mas solicitaram e conseguiram voltar a estudarem juntas; por isso, Margareth veio à direção da escola para reclamar e acabou ameaçando Helena com um escândalo e movimentos dos pais contra a escola; a diretora não se deixou intimidar e manteve sua decisão). Lorena comenta com Helena que se elas não tomarem cuidado, os pais acabam controlando a escola. Helena concorda, lembrando que disse a Margareth que na casa dela, ela pode mandar à vontade, mas não na escola*.

LORENA: E ela não pode se queixar, porque nós somos **liberais**. Nós **não** somos nem **permissivas**, nem **diferentes**.

Helena e Lorena prosseguem lembrando como Clara e Rafaela sempre foram boas meninas e amigas desde a primeira série. Suas vozes vão diminuindo de volume enquanto entra um efeito sonoro instrumental indicando o fim da cena.

(*Muda a cena*)

CENÁRIO*: Apartamento de Rafaela.*
Rafaela e Clara acompanham Margareth em silêncio, enquanto ela conhece o quarto das duas, no apartamento de Rafaela. As duas trocam olhares preocupados. Margareth vê o mural na parede, com fotos e colagens das duas juntas; depois observa em silêncio a cama de Rafaela. Sua expressão é sombria e preocupada.

MARGARETH: é o seu quarto?
RAFAELA: É.
MARGARETH: (*expressão preocupada*) E o outro? Onde dorme a Clara?
CLARA: (*suspira e olha para baixo*) Só tem esse quarto, mãe.
MARGARETH: (*faz um momento de silêncio e fala com voz embargada*) Não preciso ver mais nada. (*ela sai do quarto e vai à sala. As duas se entreolham e a seguem em silêncio*).

Na sala, Margareth se vira para as duas.

MARGARETH: Minhas poucas palavras, Clara, serão essas: sua mesada será cortada no fim do mês, assim como serão cancelados o seu cartão de crédito e a sua conta bancária, que você tem como **minha dependente**.
CLARA: Mas, mãe, isso...
MARGARETH: Não tem mãe, nem pai, nem ninguém. Se até o final do mês você continuar aqui, se não voltar para casa, **se não voltar a ter uma vida decente**, ao lado de seus pais e do seu irmão, terá que viver às suas próprias custas (*Margareth se vira e vai até a porta; as duas jovens se entreolham*) Você ainda tem alguns dias

para fazer a sua opção. Se preferir ficar aqui, pode esquecer que somos a sua família. E me faça um favor: mude seu sobrenome (*Margareth sai e bate a porta*).

As duas se entreolham em silêncio e se abraçam. Clara chora, Rafaela a ampara. Música instrumental lenta (trilha das duas).

Cap. 53 – sexta-feira, 18/04/2003

CENÁRIO: *Banheiro do apartamento de Rafaela. Rafaela está no banheiro, olhando para o próprio reflexo no espelho e se penteando em silêncio. Clara chega à porta com expressão preocupada.*

CLARA: (*expressão cansada, fala baixo e sem ânimo, evitando olhar para Rafaela*) Oi. (*entra no banheiro, senta no vaso sanitário; câmera a segue, mantendo o plano da cintura para cima*)
RAFAELA: (*continua se olhando no espelho*) Demorou.
CLARA: (*ainda sem olhar para Rafaela*) Fui dar uma volta de moto com o Rodrigo.
RAFAELA: Eu sei, me disseram (*ainda se olhando no espelho, evita olhar para Clara*).
CLARA: Não vai ficar chateada, né? (*Pega o papel higiênico, ainda sem olhar para Rafaela*).
Rafaela: (*olha para Clara*) Tenho motivo para ficar?
CLARA: (*dá descarga no vaso; fala com voz fraca*) Rafa... claro que não, né? (*começa a tirar a roupa, câmera fixa o plano dos ombros para cima*). Você sabe que eu gosto de andar de moto.
RAFAELA: Rodrigo tá interessado em você. Você não perceber isso ainda?
CLARA: (*olha para Rafaela com expressão perplexa; aumenta de volume da voz*) Ai, meu Deus... Pelo amor de Deus, não é nada disso que você tá pensando, tá? (*passa por Rafaela e se dirige ao box*)
RAFAELA: (*fala com expressão séria, sem alterar o volume da voz*) Olha só, a gente já tem **problemas** demais. Não vamos arrumar mais um, não, tá?
CLARA: (*vira-se e encara Rafaela; começa a falar rápido, nervosamente*) Só se for **problema** pra **você**! Porque pra **mim, não é**!
RAFAELA: (sem alterar o volume da voz) Tô vendo que a visita da tua mãe **mexeu mesmo** com a tua cabeça!
CLARA: (*tom desafiador*) **Mexeu mesmo** com a minha cabeça! (*muda o tom para explicativo, pedindo para ser compreendida*) Rafa, eu não tô a fim de abrir mão do **meu talão de cheque**, do **cartão de crédito**, da **minha mesada**! Meu Deus, de **tudo aquilo** que eu **gosto**!
RAFAELA: (*sem alterar o volume da voz*) Tá a fim de abrir mão de **mim**, então. (*entra registro sonoro instrumental para indicar momento de tensão*)
CLARA: **Pára**, Rafaela! (*acelera a fala, intensificando o tom de voz*), Meu Deus, eu tô **magoada**, to **cansada**! (*mingua a voz*) Tô morrendo de dor de cabeça. (*tira a blusa*, *vira para o box*). Vou tomar meu banho. (abre a torneira d'água).
RAFAELA: Você sabe que a gente não precisa brigar por causa disso. (*Clara a olha, com expressão cansada e impaciente*) A gente precisa sentar, **conversar**, ver qual é a melhor maneira de resolver isso.

CLARA: (*tira o sutiã; abaixa o volume da voz*) Rafa, eu **conheço** a minha mãe. Ela não é de ameaçar e depois esquecer. Quando ela **ameaça**, ela vai **até o fim**, entendeu? (*entra no chuveiro e se vira de costas para Rafaela, fechando a porta de vidro*).

RAFAELA: (*cobre a boca; tom choroso na voz*) Você não devia tomar banho tão quente, porque vai acabar resfriada! (*Clara olha para ela séria, em silêncio, prendendo o cabelo*) Depois a gente conversa. (*Rafaela sai do banheiro. Clara a observa; depois que Rafaela sai, Clara se abraça e fica em silêncio sob a água quente. O vidro da porta embaça*).

Cap. 67 – segunda-feira, 05/05/2003

CENÁRIO: *Pátio interno da ERA, próximo da piscina. É manhã de sábado e os estudantes fazem atividades recreativas. Rafaela está recostada sobre uma grade, pensativa. Edwiges se aproxima sorridente*.

EDWIGES: E a Clara, cadê?

RAFAELA: (*expressão preocupada*) Foi almoçar com a mãe dela.

EDWIGES: (*expressão preocupada*) A barra tá pesando?

RAFAELA: A gente já tava esperando por isso. Faz parte, né? Sei lá, isso é tão difícil de entender.

EDWIGES: Eu não falo nada porque eu acho que se fosse eu, a **minha** mãe também não ia entender.

RAFAELA: Mas a **minha também não**! Ela tá mais preocupada com ela do que comigo. Porque se não fosse assim, se ela **realmente** estivesse prestando atenção em **mim**, tenho certeza de que não iria gostar.

EDWIGES: Acho que mãe gosta de **tudo no lugar certo**, né?

RAFAELA: (*sem mudar o volume da voz, faz uma expressão séria, como se ficasse na defensiva*) No lugar que ela **pensa** que é certo. (*entra efeito musical enfático. Edwiges fica em silêncio com uma expressão desconfortável, como se percebesse que falou algo inconveniente; Rafaela olha para outro lado, pensativa*). Eu também não critico quem não pensa como eu, quem é contra. (*olha para Edwiges*) Eu não critico **ninguém**, eu só não quero que me impeçam de ser **feliz** do jeito que eu sou. Só isso. (*as duas permanecem em silêncio, olhando para outra direção*).

(*muda a cena*)

CENÁRIO: *restaurante. Clara e Margareth terminaram de almoçar. Margareth está recebendo a sobremesa. Câmera focaliza cada uma durante sua fala*.

CLARA: (*olhando para a mãe*) O meu pai, ele não **implica tanto** quanto você.

MARGARETH: Seu pai não sabe **nada** dessas coisas, Clara. Isso é assunto de mãe. Eu fico me perguntando: **o que deu errado em você**? Todos são **normais** na família...

CLARA: (surpresa) Ué, eu sou **normalíssima**!

MARGARETH: (ri com ironia) Ah, **não é**, não! Moça normal gosta de **rapaz**, quer **casar**, ter **filhos**, constituir **família**... (baixa a voz, como se estivesse preocupada com a possibilidade de alguém mais ouvir) **Isso** é um

desvio, que tem que ser **corrigido**. É uma **doença**, pode-se dizer, que tem que ser **curada**! (*Clara faz expressão cansada e impaciente*) E não faz esse ar de cansaço, não, que **eu sei muito bem** do que estou falando!

CLARA: (*olha impaciente para a mãe*) Mãe, essa conversa é uma **conversa que não vai dar em nada, entendeu**? (*olha para outro lado*) Vamos resolver tudo que a gente tem para resolver e pronto.

MARGARETH: (baixa novamente o tom de voz e fala devagar) Seu pai achou na internet uma **clínica na Suíça** que cuida exclusivamente desse tipo de... **anormalidade** sexual (*baixa os olhos*) em rapazes e moças (*Clara a olha, surpresa e perplexa*) E ele está disposto a bancar esse tratamento (*expressão didática, como se desse uma lição importante*), mesmo que com algum **sacrifício**, porque (faz expressão de ênfase com os olhos) é coisa **cara**, e é paga em **dólar**.

CLARA: (levanta a voz e interrompe a mãe) **Mãe**, **pára** com isso! Caramba, eu **não tô** doente! Muito pelo contrário, eu nunca me senti **tão bem** desde quando eu saí da **sua** casa e fui morar com a Rafaela!

MARGARETH: (tenta manter o volume da voz baixo enquanto dá ênfase no tom) É que já **viciou**, Clara! Por que isso é um **vício** também! (Clara desvia o olhar, irritada) Uma **droga**, que cria **dependência** como **todas** as outras!

CLARA: (*olha séria para a mãe*) Mãe, não dá para conversar com você, sabia? Olha, eu já terminei, você **paga a conta** e me leva na escola, **por favor**?

MARGARETH: (*surpresa*) **Escola**? Fazer o **que** na escola? Hoje não tem aula!

CLARA: (*impaciente*) Porque todo mundo vai pra lá no **sábado**, no **domingo**, nas **férias**! Você **sabe** disso, eu **sempre** fui!

MARGARETH: (*faz ar de reprovação*) Aposto que a **outra** está te esperando lá, né?

CLARA: (*suspira impaciente*) A Rafaela tá lá, sim, por quê?

MARGARETH: Ela te levou para o **mau caminho**, Clara! Você era... você era uma menina **normal**. A **minha menina**, **normal** como **todas** as outras (*Clara a olha triste, em silêncio*) Até conhecer essa... (*faz cara de repúdio*) **pivete**! **Perdida**! (*começa a chorar*)

CLARA: (*se levanta, impaciente*) Ah, mãe, eu vou **sair**, eu vou pegar um **táxi**, não precisa se incomodar. Amanhã você passa lá em casa, eu vou estar te esperando.

MARGARETH: (*contém o choro*) Deixa de ser **malcriada**, Clara" Eu te levo até a escola!

CLARA: Não **precisa**, mãe! **Amanhã** eu vou estar te esperando. **Tchau**! (se vira e vai embora, apressada).

Margareth abre o pote de pó-de-arroz e se olha no espelho, seca as lágrimas e ajeita o rosto, depois suspira. Entra efeito sonoro de finalização de cena.

(*muda a cena*)

CENÁRIO: *Pátio interno da ERA, próximo da piscina. Clara chega com expressão triste e encontra Rafaela. As duas se entreolham. Foco nos rostos.*

RAFAELA: (*preocupada*) E aí, como foi?

CLARA: (*triste, frustrada*) Foi como a gente tava esperando, não mudou nada!

RAFAELA: Não facilitou, né?

CLARA: Facilitou? Acho que **dificultou**!

RAFAELA: (*preocupada, como se antecipasse más notícias*) Como assim?
CLARA: Primeiro, ela passar a vai me pegar na sua casa. E me botou de quarentena. Tenho talão de cheques, cartão de crédito, mesada etc., etc. (*baixa os olhos*) se eu provar **durante um mês pelo menos** que eu vou me distanciar de você. (*as duas se entreolham novamente*) Eu **prometi**, né? O **que** eu iria fazer? E outra, você não sabe da maior! Ela ameaçou me tirar da escola, **dessa** escola, e me colocar em outra. **Agora**, imediatamente, sem ao menos acabar o semestre. (*entra música instrumental em baixo volume, indicando momento de tristeza*)
RAFAELA: É... a barra pesou mesmo.
CLARA: E você sabe o que ela falou? Que eu **não sou normal**, que eu tô **doente**. Chegou até a citar o nome de uma clínica na Suíça que trata desse... **desvio de comportamento**. (*as duas se entreolham em silêncio por alguns instantes*).

Cap. 105 – quarta-feira, 18/06/2003

CENÁRIO: *apartamento de Rafaela. Clara entra no quarto*.

CLARA: (*observando o mural e a decoração*) **Nossa**, tá tudo no **mesmo lugar**, desde que eu morava aqui!
RAFAELA: (*preocupada*) Você acha que eu devia ter **mudado** as coisas de lugar?
CLARA: (se vira para ela, feliz) **Não**! Não, eu fico muito feliz que esteja tudo assim, do mesmo jeitinho. Mas sei lá, eu pensei que você fosse mudar. Afinal, fui **eu** que arrumei. Você lembra como era **antes**? Era tudo diferente...
RAFAELA: (sorrindo) É, eu deixei **tudo** assim, do **jeitinho** que você arrumou. É uma maneira de sentir, de acreditar que você vai voltar.
CLARA: (sorri) Verdade?
RAFAELA: É uma maneira de você estar sempre aqui, mesmo não estando. E também... é uma maneira de dizer: "Volta! Tudo aqui está como você deixou, te esperando!"
A música (trilha das duas) aumenta de volume. As duas se abraçam e giram juntas, felizes.

Cap. 117 – quarta-feira, 02/07/2003

CENÁRIO: *ERA, sala de aula da professora Santana. A professora acabou de se desculpar por uma indisposição que a fez interromper uma aula anterior – na verdade, ela estava embriagada. Os alunos estão dispostos em círculo. Estão presentes em primeiro plano, da esquerda para a direita: Marcinha, Paulinha, Clara e Rafaela. A câmera focaliza cada uma em sua respectiva fala.*

PAULINHA: (*expressão irônica*) A Raquel acha que ninguém percebe o caso dela com o Fred. A Santana acha que engana a gente com essa história. **Porre**, agora, responde pelo nome de "**indisposição**" (*olha com escárnio para Clara e Rafaela*) E essas duas aí...

CLARA: (*olha para ela com expressão ameaçadora e aponta o dedo indicador na sua direção para enfatizar*) Essas duas aí vão **meter a mão na sua cara** se você continuar se metendo na **minha** vida, **ouviu**?

PAULINHA: (*sorri, ironizando*) Tô **morrendo** de medo...

Marcinha segura Paulinha pelo braço e a sacode de leve, com uma expressão de reprovação e fala algo inaudível. Rafaela toca o braço de Clara e chama a atenção dela para si. Entra efeito sonoro finalizando a cena com tensão.

Muda a cena para outro núcleo. Mais tarde, no mesmo capítulo:

CENÁRIO: *cantina da ERA. Toca o sinal do intervalo. Dona Ana e Edwiges se preparam para receber os alunos que chegam apressados. Paulinha é a primeira a se sentar. Clara se senta no outro extremo do balcão e Rafaela senta entre as duas. Há uma distância de pelo menos um banco entre Rafaela e Paulinha*.

PAULINHA: (*autoritária*) Um suco de abacaxi, dona Ana!

ANA: Abacaxi...

CLARA: (*suave*) Uma acerola com laranja, sem açúcar.

RAFAELA: E pra mim pode ser a mesma coisa.

CLARA: Duas, por favor.

PAULINHA: (*olhando para as duas com expressão de desdém*) Ah, meu Deus, **fazem tudo igualzinho**... (*Clara olha irritada para Paulinha; Rafaela olha para Clara e fala baixo*)

RAFAELA: Eu já falei para você **não** dar ouvidos.

CLARA: (*olhando para Paulinha por cima do ombro*) Mas **eu** não consigo.

RAFAELA: Poxa, a gente já tem **tantos problemas**! Pra que inventar mais um?

CLARA: Não tô inventando problema nenhum, essa garota é que vive infernizando a minha vida.

(*Ana serve os sucos de acerola com laranja para as duas*)

ANA: Tá aqui, prontinho, duas acerolas com laranja.

PAULINHA: (*indignada*) Ei, eu pedi primeiro que **essas duas aí**! (*olha com desprezo para as duas*)

ANA: Já vai, Paulinha!

PAULINHA: Ei, eu tava na **frente**! Não, tem que dar **prioridade** a quem ta na frente (*Ana sacode a cabeça negativamente*), a quem **pede** primeiro, a quem é **normal**...

CLARA (*pula e aponta o dedo para Paulinha*): Olha, **anormal** aqui é só **você**, tá, sua **imbecil**?! (*Rafaela puxa Clara para uma das mesas da cantina*)

PAULINHA: (*debochada*) Ih, tá nervosa...

Clara vai com Rafaela até a mesa onde estão Marcinha e Fred. Ele aconselha Clara a ignorar Paulinha; Marcinha diz que Paulinha está passando dos limites. Rafaela vai ao banheiro. Paulinha fica olhando debochada para a mesa. Clara se levanta.

CLARA: Gente, eu vou sair, senão eu vou jogar esse suco na cara daquela menina!

Os outros pedem calma. Clara sai da cantina. Paula vai até a mesa e se senta com Marcinha e Fred, que ficam visivelmente constrangidos. Rodrigo entra na cantina, conversando com todos e brincando. Ele pára para conversar com Edwiges. Paulinha chama a atenção de Marcinha e Fred para a presença dele. Rodrigo vai até

eles e lembra que vai haver uma reunião na sua casa para resolver coisas sobre a apresentação de teatro que ele pretende montar, sobre Romeu e Julieta. Os outros ficam animados. Enquanto eles conversam sobre a montagem da peça, Paulinha sai da cantina e vai até o pátio. Clara está em um banco, bebendo suco e conversando com outras meninas.

PAULINHA: (*batendo palmas*) Já estão sabendo da **novidade**? (*todos no pátio se viram para ela*) Será montada, aqui na escola, a primeira versão **gay** de Romeu e Julieta! (*câmera focaliza Clara, que se levanta e olha para ela; entra efeito musical de momento de tensão*) Serão **duas mulheres**! Quer dizer, **mais ou menos**, né? Porque mulher **mesmo**, **de verdade**, mulher **normal**, gosta de **homem**. Eu só queria dizer isso... (*Clara corre até ela*)
CLARA: Vai, **garota**, **repete** isso!
PAULINHA: (*rindo*) Ué, eu só disse que mulher **normal** gosta de **homem**! Alguém discorda?
Clara joga o suco na cara de Paulinha, que fica chocada e irritada.
PAULINHA: (*gritando*) Olha o que você **fez**! (arregala os olhos) **Sapatona**!

Clara se joga contra ela e as duas começam a brigar. Elas rolam no chão, se levantam e continuam brigando no meio dos estudantes, até caírem na piscina. Efeito sonoro indicativo de tensão.

(FIM DO CAPÍTULO)

Cap. 118 – quinta-feira, 03/07/2003

(INÍCIO DO CAPÍTULO)

Repete-se a cena anterior da briga, com continuidade. Fred pula na água e agarra Clara. Paulinha continua tentando acertá-la. Rafaela grita para que alguém segure Paulinha. Outro colega entra na piscina e a agarra. As duas são separadas, mas continuam se debatendo e se ofendendo. Rosinha, a secretária da ERA, manda as duas saírem imediatamente da piscina, senão serão suspensas. Paulinha desafia Rosinha, dizendo que ela não manda nada porque é uma simples secretária. Seu pai grita com ela, mandando-a calar a boca senão ele vai tirá-la da piscina debaixo de pancadas. Paulinha se cala. As duas saem da piscina, se encarando de longe e a multidão dispersa.

CENÁRIO: *Sala da Direção da ERA. Paulinha e Clara estão sentadas diante da mesa de Helena, enroladas em toalhas. Helena está diante delas, zangada*.

HELENA: (*falando alto, zangada, andando de um lado para o outro e encarando as duas*) Eu não posso acreditar! Eu não posso acreditar que vocês duas tenham chegado a esse ponto! Vocês poderiam ter se machucado! (*debruça-se sobre a mesa e olha para as duas*) Aliás, eu não sei o porquê de tudo isso.
CLARA: (*choramingando*) Ela **vive me ofendendo**, Helena! Suportei enquanto deu, mas agora chega, né?
PAULINHA: Tô ofendendo? Dizer a **verdade**, agora, é ofender?
HELENA: (*olha séria para Paulinha*) **Que** verdade, Paulinha?

PAULINHA: (*fica um instante em silêncio, constrangida, depois olha para baixo e mal encara Helena*) Ah, Helena, o que **todo mundo** sabe! (*abaixa o volume da voz e olha para Clara*) O que todo mundo comenta.
HELENA: Eu não **sei** de nada. (*faz uma expressão como se não entendesse o que Paulinha está dizendo*) **Comigo** ninguém comenta nada.
PAULINHA: Podem não comentar com você, mas todo mundo sabe que... **essa daí** (*olha para Clara*) e a Rafaela são... (faz silêncio; Clara olha para ela) são...
HELENA: (*muda o tom de voz para maternal, conciliadora*) São? São o **que**, meu bem? São duas meninas que se gostam. E daí? (*aumenta o volume da voz, enfatizando*) No que é que **isso** interfere **na sua** vida? **Na minha** vida? Na **vida** dos seus colegas?
PAULINHA: (*fala secamente, enfatizando sua posição*) **Ninguém** é obrigado a **aceitar**...
HELENA: **Aceitar** o quê? De que **maneira** isso **te incomoda**? Hã? **Como** é que isso te agride? Elas já fizeram **alguma coisa** na sua frente? Alguma coisa que te **ofendesse**, que te **agredisse**? (*Paulinha faz silêncio; Helena se senta*) Eu estou fazendo uma **pergunta**, Paulinha.
PAULINHA: (*voz baixa*) Não, **na minha frente**, não, nunca fizeram nada. (*muda o tom para insinuação*) Mas posso **imaginar** o que elas fazem quando estão juntas...
HELENA: (*carinhosa, mas firme*) O que não nos interessa! Da mesma forma como não me interessa o que os rapazes fazem com as suas namoradas **fora** das dependências desse colégio. Essas reações são infundadas, imaturas, para não dizer desumanas. Somos todos iguais, meu bem! E se há diversidade, nós temos que aprender a conviver com ela, porque vivemos numa sociedade (*Paulinha dá um suspiro, impaciente*) onde os **direitos** e **deveres** de **todos** devem ser **respeitados**. Você pode ter certeza, Paulinha, que vivendo dessa maneira, você vai viver muito melhor.

Helena manda que as duas apertem as mãos como pessoas civilizadas e se comprometam a nunca mais se agredirem nem verbalmente nem fisicamente. Clara estende a mão e as duas apertam as mãos, constrangidas. Depois as manda irem procurar roupas secas e avisa que essa será a primeira advertência; a segunda será uma suspensão de três dias e, se houver reincidência, serão expulsas. As duas saem, trocando ameaças em voz baixa.

Cap. 133 – segunda-feira, 21/07/2003

CENÁRIO: *porta da ERA. Entrada dos alunos pela manhã. Clara chega no carro com a mãe. Câmera focaliza cada uma separadamente, conforme a fala.*

CLARA: (*irritada*) Quem disse que **eu** quero viajar depois do vestibular?
MARGARETH: (*autoritária*) **Ninguém** disse, simplesmente **resolvemos**! Seu pai e eu!
CLARA: **Não**! **Você** resolveu! Porque **meu pai** nem se meter na minha vida mais ele se mete!
MARGARETH: Mas é porque **ele não se mete** na sua vida, Clara, que você está do jeito que está!
CLARA: Eu tô do jeito que eu tô por causa de **você**, não por causa dele!
MARGARETH: **Alguém** tem que por um **freio** em você, Clara! **Não pode** fazer o que quer!
CLARA: Eu **não faço** aquilo que eu quero, mãe! Se eu fizesse, não estaria de novo morando com vocês!

Carlinhos se debruça na janela de Margareth e interrompe a conversa, perguntando sobre um trabalho de História. Clara responde tentando disfarçar sua irritação pela conversa com a mãe, enquanto Margareth permanece em silêncio, encarando-o com os olhos arregalados e expressão de raiva. Carlinhos se desculpa pela interrupção e sai.

CLARA: (novamente impaciente e irritada) Mãe, eu **não quero mais** que você me traga nem venha me buscar na escola, como se eu fosse uma criança!
MARGARETH: (autoritária) **Você** pode não querer, Clara, mas **ou vem e volta comigo**, ou **sai da escola**!
CLARA: Cadê aquele **carro** que você me prometeu?
MARGARETH: **Veremos** se você **merece**!

Margareth se vira e olha à frente. Câmera focaliza Rafaela saindo do seu carro, um pouco à frente, na outra calçada. Entra efeito sonoro indicativo de suspense. Câmera volta para o rosto de Margareth, que está de olhos arregalados. Câmera volta a enquadrar Rafaela atravessando a rua lentamente. Clara permanece falando, sem perceber o que está acontecendo.

CLARA: (*choramingando*) Mãe, por que você **precisa implicar** comigo vinte e quatro horas, heim?
MARGARETH: (*vira-se para Clara, mas ainda mantém a atenção em Rafaela. Câmera vai e vem, em cortes, entre os dois planos, só focalizando Clara quando ela fala*) Por que eu **te amo**, Clara! Meu dever é impedir que você **se perca**! (*volta a olhar à frente. Câmera segue Rafaela, que está atravessando devagar bem à frente do carro de Margareth, sem reparar o que acontece. Efeito sonoro de suspense permanece e aumenta ligeiramente de volume; voz de Margareth diminui de volume*) Ou que você continue se perdendo...
CLARA: (*ainda impaciente*) Meu Deus do céu, mãe! (*faz gestos de enumeração com as mãos*) Olha, eu não **fumo**, eu não **bebo**, eu não **me drogo**, como **milhares** de outras meninas fazem na minha idade!
MARGARETH: (*volta-se para Clara, falando alto novamente*) Mas **desvio sexual** é uma **droga**, também! Que **vicia**, que **corrompe**! E que acaba **fatalmente** levando à **promiscuidade** e às **outras drogas**! (*ainda se vira para olhar Rafaela, que continua atravessando a rua*).
CLARA: (*olha direto para a mãe*) Sabe que você merecia uma filha **perdida de verdade**? (*câmera volta a focalizar Margareth olhando à frente e depois Rafaela atravessando. Expressão de Margareth fica mais tensa, seus olhos se abrem mais*; *Clara continua falando e a câmera focaliza apenas o par Margareth/Rafaela*) Que **caísse** pelas ruas, **drogada**, para você **sentir a diferença**! (*Clara se vira e tenta sair do carro, que está trancado. Tom de voz de Clara passa de impaciente a assustado*) Abre essa **porta**, mãe! Abre essa **porta**, mãe!

Margareth olha à frente com uma expressão determinada, ignorando Clara. Câmera focaliza seus movimentos rápidos, enquanto ela engata a marcha, pisa fundo no acelerador e o carro se move à frente, os pneus cantando. Câmera corta entre movimentos rápidos de Margareth e o andar despreocupado de Rafaela.

CLARA: (*olha à frente e percebe o que está acontecendo. Grita, aterrorizada,*) Mãe, **pára**, mãe!

Cena em câmera lenta, focaliza o rosto de Rafaela e mostra seu ponto de vista, com o carro vindo rápido em sua direção. Câmera volta para o carro. Efeito sonoro de suspense aumenta de volume e abafa a voz de Clara, que continua gritando para a mãe parar. Rosto de Margareth mostra expressão vazia, concentrada apenas na ação. Rafaela se assusta, se vira de frente para o carro e dá um pulo para o lado. Margareth parece acordar e freia o carro bruscamente. Rafaela se move para o lado e o carro pára sem acertá-la. Câmera abre para o cenário: a freada violenta chama a atenção de todos os outros estudantes que estão em volta. Foco volta para Margareth, que olha direto para Rafaela com expressão de ódio. Foco no rosto de Rafaela, ainda assustada e amedrontada.

CLARA: (*desesperada*) Você tá **louca**?! (câmera volta a Rafaela, ainda chocada)
MARGARETH: (*vira-se para Clara, agitada, seu tom de voz aumenta a cada frase, até gritar as últimas exclamações*) **Você** que está me deixando **louca**, Clara! Desce, desce antes que eu faça mesmo uma **besteira**! **Desce**! **Desce**!
CLARA: (*séria, abrindo a porta*) Eu tenho é **pena** do meu pai, sabia?
MARGARETH: (ainda agitada) **Desce**! **Desce**!

Efeito sonoro de suspense aumenta de volume de novo, abafando as falas. Clara corre para Rafaela e a ampara, perguntando se ela está bem. Câmera focaliza Margareth olhando as duas. Volta para as duas, que entram de mãos dadas na escola, olhando de volta para ela. Câmera focaliza Margareth, que olha em volta com os olhos arregalados, irada e constrangida, percebendo os olhares de todos em volta. Câmera abre e focaliza rapidamente grupos de estudantes, que a olham surpresos, sussurrando entre si, apontando para ela e fazendo sinais de desaprovação. Margareth faz uma expressão irritada e impaciente e segue em frente com o carro. Cenário muda para o pátio interno da escola. Clara e Rafaela andam juntas em meio à multidão de estudantes. Câmera permanece focalizada nas duas e centra o foco em cada uma em sua fala, sem que a outra saia do enquadramento.

RAFAELA: (*preocupada*) A gente não ganha **nada** enfrentando a sua mãe desse jeito.
CLARA: (*agitada e revoltada*) Mas ela quase **te atropelou**! Ela podia ter **te matado**!
RAFAELA: (*determinada*) Mas **não** aconteceu, **esquece**!
CLARA: (*irritada*) Ai, eu fico com tanto **ódio** porque eu não posso fazer **nada**, Rafaela. Sabe, a minha vontade é de **sumir**, sabe! Quando eu completar **18 anos**, **sumir** para ela **nunca mais** me ver!
RAFAELA: **Calma**, Clarinha! Desse jeito, a **única** prejudicada é **você**! **Vestibular** taí, tem que **estudar**, **não pode** ficar nesse estado! **Depois** que você fizer **18 anos**, **aí** você resolve o que vai fazer!
CLARA: (*choramingando*) Como é que **ela não entende**? Como é que **ela não percebe** que eu sou **feliz** assim, do jeito que **eu sou**?
RAFAELA: **Não é** só ela. Um **mundo** de gente que **não percebe**, **não entende**.
PAULINHA: (*entra na conversa, com expressão irônica; câmera focaliza seu rosto*) Já soube que a **sogra** quase **te mata**!
CLARA: (*avança e dá um tapa no rosto de Paulinha*) Sua **idiota**!

Paulinha se revolta e grita com Clara, perguntando se virou saco de pancadas. Clara responde que será assim sempre que ela se meter na sua vida. As duas são separadas pelos colegas. Rosinha chega e manda as duas separadamente à sala da direção, anunciando que vai suspender as duas. O pai de Paulinha defende a filha, dizendo que ela anda irritada e não dorme bem à noite. Rosinha lembra a ele que Paulinha é bolsista e deve pensar duas vezes antes de se envolver em confusão com outra menina. Ana diz que ambas são culpadas pela briga, mas que Paulinha tem abusado muito.

Cap. 156 – sábado, 16/08/2003

CENÁRIO: *Apartamento da família de Clara. Ela está no seu quarto, arrumada para sair, falando com a mãe. As duas mantêm o volume de voz alto e o tom agressivo. O foco muda para cada uma em sua fala*.

CLARA: (*irritada*) Eu passo a **semana toda** estudando! É do **colégio** pra **casa**, da **casa** pro **colégio**! Meu Deus, a **única folga** que eu tenho é quando eu tenho ensaio na casa do Rodrigo! Eu tenho o **direito** de sair, de me **divertir**!
MARGARETH: Tem, tem sim, como qualquer menina **normal** da sua idade. Mas acontece que você vai sair com **aquela garota**! Não tente **me enganar**, Clara!
CLARA: (*surpresa*) Quem te disse isso?
MARGARETH: **Ninguém** me disse! Eu **ouvi** você falando no telefone com ela! Tava marcando **encontro**!
CLARA: (*expressão perplexa, seu volume e tom de voz baixam, em surpresa*) Vem cá, você anda **ouvindo meus telefonemas**, agora?
MARGARETH: (*segura de si*) **Ouço**, **ouço** seus **telefonemas**, **mexo** nas suas **coisas**, **monitoro** seus **horários**... porque eu sou sua **mãe**, Clara! Você **ainda** vive dentro da **minha** casa, não se esqueça disso!
CLARA: (*levanta a voz novamente*) Porque **você** me obrigou! Porque por **mim**, eu estava **longe** daqui, longe de **você**, mãe!
MARGARETH: (*irritada*) É... enfurnada na casa **daquela outra**!
CLARA: (*desafiadora, se aproxima encarando Margareth; câmera fecha em seu rosto*) Mãe, "**aquela outra**", ela tem **nome**, é **Rafaela**, e ela é **minha namorada**! (*Margareth faz menção de esbofetear Clara, mas segura o movimento a poucos centímetros do rosto da filha; sua expressão é de irritação e choro; Clara olha para ela séria e pergunta em voz baixa e embargada*) Você vai me dar **outra** bofetada?
MARGARETH: (se afasta com voz chorosa) Eu tenho **horror** a fazer isso, Clara! Eu **odeio** cada vez que **você me obriga** a dar uma **bofetada** em você (m*omento de silêncio*) Meu Deus, você tá me **matando de desgosto**, Clara! (*senta-se e abaixa a cabeça, chorando*) Será que você não percebe isso?
CLARA: (*mais calma e compreensiva, senta-se ao lado da mãe*) Mãe, eu **juro** que eu queria me **dar bem** com você. Eu **juro** que eu queria ter uma **relação bacana** de **mãe e filha**, mãe... você acha o quê, que eu não **sinto falta** dessa relação? De a gente poder sentar aqui, poder **conversar**? Ô, mãe, eu **gostaria tanto** que a gente se desse bem... tanto que a gente pudesse se entender...
MARGARETH: (*olha para ela, ainda chorando*) Se você quer **tanto** se entender comigo, Clara, **por que** me faz sofrer desse jeito?

Clara: Mãe... você sofre porque você é **preconceituosa**, só enxerga o lado ruim das coisas! Por que você não me **aceita assim**, do jeito que **eu sou**?
MARGARETH: Clara... eu não posso, Clara, eu não posso aceitar que **você se transforme**... **nisso**.
CLARA: (*levanta-se e se afasta, olha para mãe com firmeza e fala com voz calma e segura*) Mas **vai ter** que aceitar. Eu vou estar completando **18 anos**, quer você queira ou não. Eu vou **sair** à hora que **eu** quiser, eu vou ter os meus **direitos**, tá ouvindo, mãe? Você pode ter certeza que a **primeira coisa** que eu vou fazer vai ser **sair** dessa casa, pra **morar** com quem **eu quero**, mãe, pra **viver** com quem **eu gosto**, pra ser **feliz**, entendeu? (*tira o casaco, sacode a cabeça negativamente, sua voz baixa de volume e fica mais seca*) A senhora pode ficar sossegada, pode dormir. Eu não vou sair de casa (*se afasta; Margareth continua soluçando; entra efeito indicativo de tristeza e encerra a cena*).

Cap. 157 – segunda-feira, 18/08/2003

Cenário: *Pátio interno da ERA, em frente à piscina, domingo de manhã. Clara fala no celular, com Rafaela, que está em casa. Cena muda de um ambiente para o outro enquanto elas conversam*.

CLARA: (*feliz*) Tá todo mundo aqui te esperando, Rafa! Depois a gente sai, come uma pizza em algum lugar, vai.
RAFAELA: (*sorrindo*) Eu tô tomando café da manhã e você tá me falando em pizza? (*dá uma risada*)
CLARA: (*ri*) Ah, vem logo! (*voz baixa*) Olha, **minha mãe me deu uma folga hoje**, ela nem perguntou onde eu ia.
RAFAELA: (*rindo*) Dá até pra **desconfiar** (*a campainha soa*) Ih, tão tocando aqui. Daqui a pouco eu vou, tá? Beijo, então (*desliga o telefone*).

A campainha soa novamente. Rafaela vai até porta e abre. É Margareth. Efeito sonoro de suspense. Câmera focaliza expressão séria de Margareth e a surpresa e o susto de Rafaela.
(**INTERVALO**)
No retorno do intervalo, volta à mesma cena.

MARGARETH: Posso entrar?
RAFAELA: (*gentil*) Por favor (*abre espaço para Margareth passar; ela entra devagar e fica em pé no meio da sala; Rafaela fecha a porta e se vira para ela*). Eu tô tomando café, a senhora aceita?
MARGARETH: (*ri com deboche*) Pode parar com esse comportamento de **boa moça**, que você não é nenhuma das duas coisas. (*dá ênfase com expressão de desprezo*) Nem **boa**, nem **moça**.
RAFAELA: (*fica séria*) O que a senhora quer comigo?
MARGARETH: Eu vou ser bem direta. Eu vim aqui para (*dá ênfase*) **amigavelmente**, veja bem, **amigavelmente**, entrar em um acordo com você. (*faz novamente expressão de desprezo*) Você tem a sua vida, e faça dela o que bem quiser. Eu só não quero que a **minha filha** caia no mesmo **abismo**.
RAFAELA: (*impacientando-se*) Olha aqui, dona Margareth...

MARGARETH: (*levanta a voz, autoritariamente*) Cala a boca, que eu ainda não terminei!
RAFAELA: A senhora está na **minha** casa!
MARGARETH: Eu não vim aqui para **ouvir** você! (*câmera focaliza Rafaela e volta*) Eu vim aqui para **falar**! De você, eu quero apenas uma **resposta: sim ou não**? **Mais nada**! (*Rafaela a olha em silêncio, esperando que ela fale*). A Clara tá de cabeça virada, foi **seduzida** por você!
RAFAELA: (*começa a exibir revolta com o que ouve*) A senhora está **enganada**!
MARGARETH: **Enganada** está a **Clara**! E você sabe que isso é **crime**, não sabe? Você sabe que eu posso ir ao **Juizado de Menores**, **denunciar você** (*Rafaela mal consegue disfarçar um sorriso, como se achasse ridículo o que ouviu*), que tem mais de dezoito anos, e a Clara, **minha filha**, não.
RAFAELA: Mas isso é uma **loucura**!
MARGARETH: **Rafaela** (*um momento de silêncio entre as duas*), **quanto é** que você quer para se **afastar**, para **sumir** da vida da **minha filha**?

Rafaela fica perplexa, em silêncio. Muda a cena para outro núcleo da novela. Mais tarde, no mesmo capítulo, volta ao mesmo ponto. Rafaela vai até a porta e a escancara.

RAFAELA: (*falando alto*) Eu quero que a senhora **saia** da **minha casa**!
MARGARETH: (*vai até a porta e a fecha, depois se vira para Rafaela, desafiadora*) Eu **ainda** não **terminei** e você **ainda** não me deu a **sua resposta**.
RAFAELA: (*irritada*) Eu não quero **nada** da senhora! A senhora acha o que, que vai me **comprar**?
MARGARETH: (*ironiza*) Não me venha com susceptibilidade! (*caminha pela sala*) Uma pessoa como você deve **mil romancinhos** por aí, a Clara **certamente** não é a única!
RAFAELA: (*desafiadora*) **Aí** é que a senhora se **engana**, dona Margareth! Eu sou **fiel**! (*Margareth cruza os braços, irritada*) Agora, por favor, sai da minha casa que eu não tô à venda! (*Abre a porta novamente*).
MARGARETH: (*irritada e impaciente*) Você é muito ordinária, isso sim! (faz uma pausa em silêncio; câmera focaliza Rafaela, que a observa, e volta para ela) pela **última** vez, **quanto** é que você **quer**, **o que é** que você **quer**?
RAFAELA: (*sorrindo, desafiadora*) A senhora tá **mesmo** interessada em saber o que eu **quero**, dona Margareth? (*anda lentamente na direção de Margareth; câmera focaliza expressão surpresa de Margareth e volta para ela*) O que eu **mais desejo**? (close no rosto de Rafaela) A **Clara**! (*entra efeito sonoro indicando suspense; close na expressão chocada de Margareth*) **Aqui** em casa, para **sempre**! É a **sua filha**, é **ela** que eu **quero**! (*Margareth a olha séria, em silêncio*) O que eu desejo. Como é que eu posso ir **contra o amor**, dona Margareth? A senhora **me explica**, porque eu **não consigo entender**! (*close em Margareth, que a olha séria, depois volta para Rafaela*) Vê? O que a senhora tá me pedindo é **impossível**! **Ninguém** manda no coração! (*a expressão de Margareth muda para irritação*) A **Clara** é a pessoa que eu **amo**!

Margareth dá uma bofetada em Rafaela, que levanta o rosto e a encara em silêncio. Margareth bate de novo, a cena se repete, e depois uma terceira vez. Margareth vai até a porta e a escancara.

MARGARETH: (*virando-se para Rafaela*) Depois não diga que eu não lhe dei uma chance.

Margareth sai e bate a porta. Rafaela se senta no braço do sofá e cai em prantos. Toca uma música indicando tristeza. Muda para outro núcleo. Mais tarde, no mesmo capítulo, volta a cena ao pátio interno da ERA. Rafaela chega e faz sinal para Clara, que vai até ela. Câmera focaliza cada uma em sua fala.

CLARA: (*preocupada*) Rafa, você **demorou**! O que aconteceu?
RAFAELA: (*chorosa*) Uma coisa **horrível**!
CLARA: (*assustada*) O quê?
RAFAELA: A **sua mãe** teve lá em casa!
CLARA: (*surpresa, faz um momento de silêncio*) **Não**, eu não tô acreditando! E aí?
RAFAELA: Ai, falou um monte de coisas, me **pediu** para me **afastar** de você, me **ameaçou**... (*faz um momento de silêncio*) e **tentou me comprar**.
CLARA: (*incrédula e perplexa*) Não, eu **não tô acreditando**, Rafaela!
RAFAELA: Ah, enfim, a gente discutiu, eu falei um monte de coisas que ela não gostou e ela... (*baixa os olhos e faz outro momento de silêncio*) me deu **um tapa** na cara.
CLARA: (*chocada*) O **quê**?!
RAFAELA: (*preocupada*) Eu só tô te contando isso, porque eu sei que ela vai pegar pesado. Vai fazer de **tudo** para tentar separar a gente. A gente tem que estar preparada, porque pode vir **chumbo grosso**!
CLARA: (*revoltada*) **Não**, Rafaela, isso **não pode** ficar assim!
RAFAELA: (*preocupada*) Você **não vai** fazer **nada**! É isso que **ela quer**! Tem que fingir que **nada aconteceu**. A gente precisa tomar **cuidado**.
CLARA: (*inconformada*) Isso vai **acabar**, Rafaela. **Caramba**, eu vou completar **dezoito anos** e você vai ver, ela não perde por esperar!

As duas ficam abraçadas em silêncio. Toca novamente o tema que indica tristeza.

Cap. 186 – sábado, 20/09/2003

CENÁRIO: *apartamento de Rafaela. Ela acende incensos, liga aparelho do som, que toca o tema das duas, e depois vai ao banheiro. Clara está no banho. Rafaela, sorrindo, reclama que ela não esperou. As duas tomam banho juntas (câmera focaliza dos ombros para cima). Elas comentam animadas a vontade de Rodrigo de fazer uma cena de* Romeu e Julieta *na festa de formatura. Clara fala de sua ansiedade em fazer dezoito anos e da festa que vai ocorrer na semana que vem. As duas se entreolham, trocam expressões de carinho e cumplicidade. Clara quer convidar o pai, que ela diz ser muito legal, e Rafaela diz que concordará com o que ela quiser. Rafaela insinua que quer Clara; esta pede que ela espere até sair do banho. As duas continuam no chuveiro; a água quente e o vapor embaçam o vidro do box. As suas vozes e risadas são abafadas pela música romântica.*

Cap. 197 – sexta-feira, 03/10/2003

CENÁRIO: *casa de Marcinha e Rodrigo. Rodrigo está passeando com Paulinha nos jardins, enquanto Marcinha, Clara e Rafaela combinam animadamente a festa de aniversário de Clara e Fred, que será em breve. Mais tarde, no mesmo capítulo, após um* stock-shot *da Zona Sul do Rio de Janeiro, muda para a noite, já na festa de aniversário. A pista de dança está cheia e a primeira música da cena é a versão dançante do tema romântico de Clara e Rafaela. Na sala de estar cheia de convidados, Clara, fantasiada como princesa, recebe presentes e cumprimentos dos amigos, enquanto Rafaela, fantasiada como corista (de fraque, cartola e meias arrastão) a acompanha. Chegam Edwiges e Cláudio, que entregam seus presentes. Clara fica feliz em ganhar um urso de pelúcia de Edwiges e abre com alegria o presente de Cláudio, um porta-retratos enfeitado. Clara deseja tirar uma foto com Rafaela para colocar no porta-retratos; Rafaela lembra que elas têm muitas fotos. Clara diz que é um dia especial, seu aniversário de dezoito anos, o dia mais feliz da sua vida. Ela anuncia que vai tirar um foto.*

CLARA: (*feliz*) **Gente**, minha **primeira foto** com **dezoito anos**! (*aplausos e vivas; Clara posa e depois se vira para Rafaela, falando com a voz emocionada*) Vem, agora **nós duas**, uma olhando para a outra. (*elas se dão as mãos e sorriem; volta a tocar seu tema romântico. Paulinha olha para as duas com expressão de deboche*).
FOTÓGRAFO: Clara, o que você acha de um beijo para comemorar sua independência?
CLARA: (*entusiasmada, olhando para Rafaela*) É uma **idéia**! (*Paulinha olha séria para as duas*)
RAFAELA: (*preocupada*) Eu **não vejo necessidade** disso...
CLARA: **Por que não**, Rafa? É uma **ótima** idéia! Um **beijo**, pela minha **liberdade**!
RAFAELA: (*baixa a voz*) Mas eu não gosto de nada muito **explícito**...
PAULINHA: (*provocadora*) Tem **vergonha**, é?
RAFAELA: (*olha para ela e depois para Clara, desconfortável*) **Não é** vergonha!
PAULINHA: (*debochada*) Diz que é **assumida**, que é a **tal**, que é **livre**... beija!

Clara a Rafaela se olham; a câmera enquadra as duas. Clara está feliz e ansiosa; Rafaela está desconfortável, mas feliz.

RAFAELA: (*sorrindo*) **Muito bem!** (*vira-se para Paulinha e depois para Clara*) Atendendo a pedidos...

A câmera focaliza as duas se aproximando em close, com o centro ao fundo fora de foco. Percebe-se que outras pessoas estão chegando, mas sua imagem está sem foco. O efeito visual faz as duas ficarem sem foco enquanto se esticam uma na direção da outra para o beijo, e focaliza gradativamente o centro, ao fundo. Margareth e seu marido acabaram de chegar. Ela fica ao fundo, exatamente entre as duas, retira sua máscara e olha assustada, de olhos arregalados.

(FIM DO CAPÍTULO)

Cap. 198 – sábado, 04/10/2003

(**INÍCIO DO CAPÍTULO**)

Repete-se a cena final do capítulo anterior. A câmera ainda está focalizando Margareth no centro, ao fundo, com a imagem difusa de Clara e Rafaela se aproximando no primeiro plano.

MARGARETH: (*gritando, nervosa*) **Clara**! (*as duas e todos os outros se viram para ela, com surpresa*) **Não faça isso**! (*a música pára; todos ficam parados, perplexos*)

CLARA: (*fala alto, choramingando*) Você tá **louca**, mãe?

MARGARETH: (*corre para o meio das duas, empurra Rafaela para longe e lhe dá as costas, virando-se para Clara*) **Não faça isso**!

CLARA: (*desconfortável com a presença da mãe*) Ô, mãe, a gente só tava **brincando**! Era **só uma foto**!

MARGARETH: (*falando alto e balançando a cabeça negativamente*) Não, nem de brincadeira! **Nem de brincadeira**! (*pega o braço de Clara*) Saí daí, vem **comigo**!

CLARA: (*puxando o braço*) **Pára**, mãe, tá me **machucando**!

MARGARETH: (*olha com raiva para Rafaela*) Eu vou te **esfolar viva**, sua **ordinária**! (*Rafaela está parada, olhando em silêncio, chocada*)

CLARA: (*com o dedo em riste, gritando*) Você **não tem** o direito de **ofender ninguém**! (*Margareth se vira para ela*) Você tem que **se tocar** e **cair fora** daqui! Porque você **não é bem-vinda**! Tá vendo todos esses jovens, te olhando? Eles tão te olhando porque **têm horror** a gente **preconceituosa**! A mãe **castradora**, entendeu?!

MARGARETH (*chorando*) É pro **seu bem**, Clara!

CLARA: (*enraivecida*) Antes o meu **mal sem você por perto** do que o **meu bem com você do meu lado, ouviu?** (*Rafaela cobre o rosto, chocada, balançando a cabeça; Margareth vai até Clara; Cláudio e Edwiges ficam no caminho*)

CLÁUDIO: (*conciliador*) Ta tudo legal, foi só uma **brincadeira**! Não ia rolar nada, não!

MARGARETH: (*ainda nervosa*) Mas nem de **brincadeira**! É uma... uma **pouca vergonha**!

CLARA: (*nervosa*) Por isso que eu **não queria** que você viesse! Pra que, pra fazer esse **vexame**?!

MARGARETH: (*surpresa e revoltada*) **Vexame**?! E o que é você, se expondo assim, dessa maneira, diante dos seus colegas, heim? O que é isso? (*vira-se para Rafaela*) E você, ta olhando o quê? (*vai até Rafaela e a empurra*) **Saia daqui!**

CLARA: (*avança para a mãe, gritando e chorando*) **Fora daqui, você**! Você não foi convidada!

MARGARETH: (*chorando, vira-se para ela*) Eu vim porque é **seu aniversário**!

CLARA: (*revoltada*) Mas eu **não te convidei**! (*câmera focaliza Rafaela, que chora, passando a mão na testa, depois volta para Clara*) Por isso que eu **não quis te convidar**! Porque eu sabia que ia acontecer **isso**! (*momento de silêncio*) **Preconceituosa**! (*balança a cabeça em desaprovação*) Por que teve que estragar justamente o dia mais feliz da minha vida? (*corre para fora, chorando*)

MARGARETH: **Clara**! (*tenta ir atrás de Clara, mas o marido a contém; todos a olham, constrangidos e em silêncio; ela se vira para os convidados, recompondo-se*) Vocês me desculpem, eu... eu estou um **pouco nervosa**. (*sai com o marido para a área externa da festa*)

Rafaela chora, Paulinha a observa com um sorriso debochado. Os demais estão murmurando entre si, constrangidos e preocupados. Rodrigo vem saber o que aconteceu.

PAULINHA: (*triunfante*) **Bem feito!** Ficam querendo se exibir... **sapata** tem mais é que **ficar dentro do armário**, mesmo! (*Rafaela a olha com irritação*) Senão, ó, **pimba**! **Pau na moleira!**
RODRIGO: (*sério, para Paulinha*) Você não está em condições de falar sobre ninguém!

Paulinha se afasta, enquanto Rafaela sai atrás de Clara. Cláudio e Edwiges contam a Rodrigo o que aconteceu. A música de fora abafa suas vozes. *Muda para o lado de fora. Margareth e o marido estão sentados em uma mesa*.

MARGARETH: (*nervosa*) O que eu **falei** para você, Roberto? Eu não te disse que essa era uma festa onde iriam acontecer coisas que **nós não queremos ver**?
ROBERTO: (*enfático*) Que **você** não quer ver! Se você **visse**, se você **abrisse os seus olhos**, as coisas seriam muito **mais fáceis**!
MARGARETH: (*irritada*) Por você, Roberto, ela **casa** com essa **vagabunda** e você vai almoçar com as duas no domingo, **levando a sobremesa**!
ROBERTO: É **minha filha**! E ela **não está cometendo nenhum crime**! Margareth, eu estou **do lado dela**, e pronto! (*levanta-se e sai; Margareth fica sozinha na mesa; casais dançam animadamente ao fundo*)

Rafaela procura por Clara na festa e a encontra sozinha em um banco do jardim, chorando. Toca uma música instrumental lenta, enquanto Rafaela se senta em silêncio ao lado de Clara. Closes nos rostos das duas e depois enquadramento em ambas. As duas se abraçam. Clara chora e apóia a cabeça no ombro de Rafaela, que limpa seu rosto com a mão.

RAFAELA: (*falando baixo e calma*) A gente combinou, Clarinha, que não ia mais aceitar **provocações** de **ninguém**! Por isso eu não queria posar para aquela foto, **nem de brincadeira**! É dar a **cara pra bater**!
CLARA: (*inconformada*) Ela **não tinha** o direito, Rafa! Sabe, ela foi forçar a barra porque ela **não foi convidada** por mim! (*levanta a cabeça, as duas se entreolham*)
RAFAELA: Ela veio como **todos** os pais vieram.
CLARA: Os **seus** pais não vieram.
RAFAELA: (balança os ombros) Meus pais tão em **outra**, não conta.
CLARA: Você tem sorte.
RAFAELA: A gente ainda vai encontrar **muito preconceito** pela frente. Isso ta longe de acabar. Tem gente que **não nos tolera**! Que tem **ódio** da nossa **opção**! (*faz uma expressão como se quisesse corrigir o que disse*) **Orientação**. Mas finge nos aceitar com **naturalidade**, só pra se fazer de **moderninho**, de **avançado**... esses são os **piores**. A **sua mãe**, pelo menos, **joga aberto**. **Não gosta, fala na cara, xinga, põe pra fora**.
CLARA: (*suspirando*) Ai, Rafa, eu não sei se vou agüentar por muito tempo, sabia? eu não sei se vou agüentar.

As duas se entreolham e se abraçam em silêncio novamente. A música aumenta de volume, encerrando a cena.

Cap. 199 – segunda-feira, 06/10/2003

CENÁRIO: *o apartamento da família de Clara, na manhã seguinte à festa. Margareth entra no quarto procurando a filha e se surpreende ao encontrar um bilhete sobre a cama e os armários vazios. Começa a tocar o tema romântico das duas, enquanto Margareth se dá conta da situação e começa a chorar. Muda a cena para o apartamento de Rafaela, onde as duas estão se abraçando na sala de estar, felizes*.

(**FIM DO CAPÍTULO**)

Cap. 200 – terça-feira, 07/10/2003

(INÍCIO DO CAPÍTULO)

Repete-se a cena final do capítulo anterior. Rafaela pergunta se Clara conversou com os pais antes de ir embora. Clara responde que não, porque não havia outro jeito. Rafaela diz achar que Margareth jamais perdoará a filha, mas Clara conta que deixou um bilhete muito carinhoso para os pais. Ela explica que pretendia sair da casa dos pais ainda na noite da festa, mas como as duas tinham ficado lá até tarde, não tinha conseguido fazer as malas.

RAFAELA: Ia magoar mais ainda seu pai e sua mãe.
CLARA: Eu **não consigo** ter essa **compreensão** que você tem. Sabe, essa **paciência**...

As duas se abraçam, comemorando e planejando como vão organizar o apartamento. Muda a cena para o quarto de Clara, onde Margareth lê seu bilhete e chora. O tema musical permanece em instrumental. Voz de Clara em off *durante a leitura*:

BILHETE: "Mamãe e papai: Assim, sem despedidas é melhor. Evitamos as cenas, as lágrimas, as tentativas inúteis que certamente farão para me convencer a não fazer o que estou fazendo. Estamos perto, na mesma cidade, e da minha parte nada impede que estejamos juntas quantas vezes quisermos. Sigo o caminho que escolhi conscientemente. Sou feliz com meu amor, em amor forte, verdadeiro, como qualquer amor de homem e mulher. Não me queiram mal. Me amem, sempre! Tenho certeza de que um dia me compreenderão e saberão conviver comigo, sem perceber as nossas diferenças. Clara. (P.S.) Mamãe, deixe tanto de olhar para mim e olhe para você e pro papai. Tenho certeza de que ainda podem ser felizes".

Roberto entra no quarto, pára um instante, olha em volta e olha para Margareth, como se compreendesse. Ele vai até ela e a abraça em silêncio. Ela chora abraçada a ele. Muda para outro núcleo. Mais tarde, no mesmo capítulo, abre a cena com o portão de entrada da ERA. Margareth está no carro, na outra calçada. Clara e Rafaela chegam juntas, conversando e sorrindo. Marcinha e Paulinha chegam. Marcinha alerta Clara que sua mãe está ali.

RAFAELA: (*tocando de leve no braço de Clara*) Vai lá, **Clarinha**, dá um alô pra sua mãe.
CLARA: (*preocupada e um pouco impaciente*) Mas eu acabei de sair de casa ontem, ela já está aqui atrás de mim! (*faz menção de entrar na escola*)
RAFAELA: (*puxando-a de volta*) **Vai**! Por **ela**, por **você** e por **nós**. **Amor** também precisa de **paz**!

Clara suspira e vai até o carro. Ela entra e se senta ao lado da mãe. As duas se olham em silêncio. Câmera muda entre as duas conforme suas falas.

CLARA: (*calma*) Fala, mãe, tudo bem.
MARGARETH: **Por que** você fez isso, Clara? (*foco em Clara, que desvia o olhar em silêncio; câmera volta a focalizar Margareth*) Tá jogando a sua vida **no lixo**! **Tantas oportunidades** oferecemos pra você! Pode fazer **praticamente tudo** o que quiser! Mas se deixa levar (*faz expressão de nojo*) por uma **vida medíocre**! Vai acabar tendo que **trabalhar**... vai ter problemas para **pagar a faculdade**... por que escolheu o **difícil**, se tem o **fácil** à sua disposição?
CLARA: (*ainda calma*) Entenda que o **difícil,** para mim, é o que você tá achando **fácil**. O difícil é ter que ficar com você em casa me espionando, me vigiando, me seguindo! Difícil é ter que agüentar, mãe, você mexendo nas **minhas** gavetas, você **ouvindo** na extensão do telefone, sabe, recebendo e **abrindo** as cartas que **eu** recebo! Isso é difícil, mãe, é **dificílimo**! (*close em Margareth, que baixa os olhos; depois volta a Clara*) Agora, o **fácil** é viver com a Rafaela, é acordar como eu acordei hoje, cheia de beijos, com **amor**! (*arregala os olhos e sorri; Margareth vira o rosto em silêncio, constrangida*) Você tá entendendo, mãe? Deixa eu seguir **minha vida**, deixa eu seguir **meu sonho**! (*Clara muda para uma expressão séria*) Agora, se você ficar **correndo atrás de mim**, mesmo não morando com você, mãe, eu vou ter que me mudar, vou ter que sair do Rio de Janeiro e ir **para outra cidade**! (*soa o sinal da escola; Clara faz uma expressão de decisão*) Sinal. Vou ter que ir embora, mãe (*se vira para sair*).
MARGARETH: (*agitada*) **Espera**! (*Clara se vira para ela; a voz de Margareth fica embargada, mas suave*) Fazemos um **acordo**. Você pode manter a **relação** com... com... com essa moça, mas **não saia de casa**, **fica**! Vocês podem se encontrar no apartamento dela, tudo bem, mas **fique na nossa casa** (*close em Clara, que balança a cabeça negativamente, devagar*) Você nem pode imaginar o quanto está me custando dizer uma coisa dessas (*Margareth olha para baixo*) Eu **prefiro** que seja assim.
CLARA: (*começa a impacientar-se, levanta a voz um pouco*) Mãe, não há **nenhuma** possibilidade de eu aceitar uma coisa dessas (*close em Margareth, desolada*) é isso que é **feio** (*Clara agita o indicador, enfatizando*) é isso que é **imoral**! O que leva você a propor uma coisa dessas? Hã? **Por quê**?
MARGARETH: (*chorando*) Porque eu tenho **vergonha**, Clara! **Vergonha**! Das **minhas amigas**, da **nossa família** (*Clara olha para ela fixamente*), dos **vizinhos**, de **todos** que nos conhecem e **vão saber que a minha filha mora com outra mulher**!
CLARA: (*fica séria*) Mãe, vai pra casa, vai. Mãe, **não tenha vergonha** de mim, eu não faço **mal** a **ninguém**! Eu só quero **ser feliz**!

Clara beija a mãe na testa e sai. Margareth fica chorando e soluçando, enquanto Clara e Rafaela entram juntas na escola.

Cap. 203 (final) – sexta-feira, 10/10/2003

CENÁRIO: *festa de formatura na ERA. Rosinha, ao microfone, anuncia que serão apresentadas duas cenas de Romeu e Julieta e chama o organizador do evento, Rodrigo. Ele está com a perna engessada e de muletas*.

RODRIGO: Bom, Romeu de perna engessada seria uma **comédia**, e não uma tragédia de Shakespeare. Mas para me substituir, já que conhece a cena de cor, **de tanto que ensaiou com a Clarinha**, nossa amiga, **Rafaela**!

Rafaela e Clara, fantasiadas como Romeu e Julieta, vêm ao palco sob aplausos de todos. Paulinha as olha com desdém. Corta para a cena final da tragédia, quando Julieta (Clara) *beija Romeu* (Rafaela) *para tentar conseguir um pouco do veneno que seu amado usou para se matar. Clara se debruça sobre Rafaela e dá dois beijos "selinho" em sua boca. Depois prossegue com a cena, sacando o punhal e encenando a sua morte. Termina a cena. Todos aplaudem de pé e ovacionam as duas, que agradecem e se abraçam no palco. Corta rapidamente para a cena em que Théo recebe o exame de DNA e descobre que Salete é sua filha legítima. Logo depois, prossegue a festa, com todos os casais (heterossexuais) se beijando, inclusive os pais de Clara. Toca a música tema da novela e a trama chega ao fim.*

Anexo III

Modelo de formulário para a pesquisa com grupos focais

Questionário – Recall Novela

1. Sexo:1. Masculino 2. Feminino

2. Idade: ___ anos

3. Escolaridade: 1. 1º ano do 2º grau
2. 2º ano do 2º grau
3. 3º ano do 2º grau

4. Bairro onde mora: _____

5. Escreva nos quadros abaixo a sua opinião com relação aos itens tendo em mente o vídeo que acabou de ver.

CLARA	RAFAELA
RELAÇÃO CLARA/RAFAELA	TRIÂNGULO CLARA/RAFAELA/PAULINHA
RELAÇÃO DE RAFAELA COM A FAMÍLIA	RELAÇÃO DE CLARA COM A FAMÍLIA

Laboratório de Pesquisa Mercadológica e de Opinião Pública – LPO
Rua São Francisco Xavier, 524 - 10.001 - bloco A / Maracanã / Rio de Janeiro
tel.: 2587-7568 / telefax: 2587-7875 / lpo@uerj.br

Questionário – Recall Novela

Leia com atenção a lista de palavras abaixo e circule quantas quiser apontando aquelas que mais tem a ver com os personagens e o par de relações abaixo:

CLARA BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE	**RAFAELA** BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE
MARGARETH (Mãe de Clara) BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE	**(sem efeito)**
Relação CLARA – RAFAELA BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE	**Relação MARGARETH - CLARA** BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE
Relação MARGARETH – RAFAELA BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE	**Relação PAULA – CLARA** BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE
Relação PAULA – RAFAELA BOM MAU MODERNO MÁ INFLUÊNCIA EQUIVOCADO PAIXÃO IGNORANTE FEIO BOA INFLUÊNCIA AMIGO CORRETO EXPLÍCITO INIMIGO PACIENTE DOENTE ANTIQÜADO LIBERAL INOCÊNCIA INTELIGENTE CORRUPÇÃO AMOR MASCULINO SAUDÁVEL SENSUAL PORNOGRAFIA BONITO ÓDIO FEMININO INTOLERANTE IMPACIENTE	

Anexo IV

Respostas dos formulários de pesquisa

Respostas das Fichas da Pesquisa – Total de 16 pares de formulários:

Todos os integrantes do grupo estudam na mesma escola, no 2º ano do Nível Médio.
06 sujeitos com 15 anos, do sexo feminino (fichas 1-6);
06 sujeitos com 16 anos, do sexo feminino (fichas 7-12);
02 sujeitos com 17 anos, do sexo feminino (fichas 13 e 14);
02 sujeitos com 16 anos, do sexo masculino (fichas M-1 e M2)

Formulário 1 – Escreva nos quadros abaixo a sua opinião com relação aos itens tendo em mente o vídeo que acabou de ver:

Quadro 1 – CLARA

Ficha (1)
- Não aceita preconceito, se irrita facilmente com essas situações.
- Depende dos pais, por ter menos de 18 anos.
- Lésbica.

Ficha (2)
- Se estressa facilmente com pessoas preconceituosas.
- Homossexual.
- Depende dos pais, por ter menos de 18 anos.

Ficha (3)
- Uma menina que sofre com a opinião preconceituosa por parte da mãe e sofre pressão por parte da mesma.

Ficha (4)

- Uma menina que sofre preconceito da mãe, mas ama verdadeiramente sua parceira Rafaela.

Ficha (5)
- Insegura, dependente e imatura, ainda não se acostumou com o preconceito presente na sociedade.

Ficha (6)

- Menina de classe média alta, apaixonada por outra menina.

Ficha (7)

- Desafiadora, enfrentou a mãe e se mostrou independente. Queria seguir seus instintos e lutar para ter sua relação com Rafaela aceita.

Ficha (8)

- Menina meiga, impulsiva.

Ficha (9)

- Uma mulher corajosa, capaz de desafiar a família pelo amor de Rafaela.

Ficha (10)

- Menina dependente da família, não soube lidar com os preconceitos.

Ficha (11)

- Era homossexual e não entendia (ou aceitava) o preconceito que sofria, ao contrário de Rafaela.

Ficha (12)

- Uma garota de atitude, não se importava com as opiniões de outras pessoas.

Ficha (13)

- Mora com seus pais e seu irmão, tem muitos amigos.

Ficha (14)

- Feminina, linda, mãe preconceituosa, busca sua própria identidade, às vezes tem dúvidas do caminho a seguir, depende dos pais.

Ficha (M-1)

- Clara se mostra no vídeo uma pessoa muito amorosa, até com a mãe que não aceita sua relação com Rafaela. Clara tenta acabar com o preconceito entre as pessoas.

Ficha (M-2)

- Quer uma relação com Rafaela, mas tem medo de perder as regalias que a mãe dá.

Quadro 2 – RAFAELA

Ficha (1)

- Menina independente.
- Mais segura do que Clara em relação ao preconceito.
- Lésbica

Ficha (2)

- Mora em sua própria casa.
- É independente.
- Pessoa equilibrada em relação a pessoas preconceituosas.
- Homossexual.

Ficha (3)

- Uma pessoa comum, normal como qualquer outra, apenas com uma opção sexual diferente das outras, mas que ama da mesma forma.

Ficha (4)

- Menina independente, que não tem nenhum convívio com os pais e quer viver ao lado de Clara.

Ficha (5)

- Madura, segura, independente.

Ficha (6)

- Menina independente, apaixonada por Clara.

Ficha (7)

- Calma e consciente de que as barreiras do preconceito são quebradas aos poucos. Confidente de Clara, conseguia acalmá-la e controlar impulsos e atitudes que ela pudesse tomar sem pensar.

Ficha (8)
- Decidida, é mais consciente sobre o que quer.

Ficha (9)
- Persistente, nunca desistiu de amar e foi capaz de vencer todos os preconceitos.

Ficha (10)
- Menina independente da família, assumiu seu modo de vida ao ponto de aturar os preconceitos.

Ficha (11)
- Mais equilibrada que Clara, Rafaela apresentava mais sensatez e encarava o preconceito sofrido de forma mais branda. Sabia que não eram todos que aceitavam sua condição, por isso procurava não demonstrá-la em público.

Ficha (12)
- Menina sensível e mais reservada.

Ficha (13)
- Independente e gosta muito de sua amiga.

Ficha (14)
- Independente, paciente, tolerante, forte, linda, menos feminina do que Clara e tem certeza de sua orientação sexual.

Ficha (M-1)
- Não deixou que a mãe de Clara tirasse a sua razão, pois a mãe de Clara bateu em Rafaela, e Rafaela por sua vez poderia processá-la, mas não fez isso por amor a Clara.

Ficha (M-2)

- Determinada na opção sexual. Não liga para o que as outras pessoas vão dizer.

Quadro 3 – RELAÇÃO CLARA/RAFAELA

Ficha (1)
- Apaixonadas uma pela outra.
- Tem problemas com preconceito por quererem viver juntas.

Ficha (2)
- Tem problemas com preconceito.
- Apaixonadas uma pela outra.

Ficha (3)
- Uma relação difícil de ser compreendida pela sociedade, devido ao preconceito existente contra o homossexualismo, mas que eu não tenho nada contra, não vejo problemas.

Ficha (4)
- Uma relação que precisa ser bastante sólida para conseguir enfrentar todas as barras que virão a seguir.

Ficha (5)
- Amor, carinho, respeito, amizade, como qualquer relação onde um realmente gosta do outro.

Ficha (6)
- Eram namoradas e queriam viver juntas com a aceitação da família de Clara.

Ficha (7)
- Não era aceita pelas famílias, que consideravam uma doença. As duas eram felizes juntas e era só o que importava para ambas.

Ficha (8)
- Não se pode ter certeza se é amor mesmo, há apenas uma relação impulsiva, em que ambas querem desafiar as convenções.

Ficha (9)

- Uma relação forte, um amor sincero, que venceu preconceitos e merece muito respeito.

Ficha (10)

- Relação lésbica, que é vítima de muitos preconceitos.

Ficha (11)

- Como diversas relações homossexuais, era alvo de preconceito e chacota dos amigos, mesmo as meninas sendo comedidas e evitando demonstrações públicas. Representa, na novela, de forma geral, as relações homossexuais.

Ficha (12)

- Para mim, esse relacionamento homossexual era um relacionamento muito ingênuo. Muito delicado e sensível. O vídeo tenta mostrar ao telespectador como esse tipo de relação é super normal hoje em dia.

Ficha (13)

- São duas meninas, que além de serem amigas, se gostam de um jeito diferente.

Ficha (14)

- Descoberta do amor, buscam seu próprio caminho, ainda não sabem lidar com o preconceito.

Ficha (M-1)

- É igual a uma relação homem/mulher, existem várias discussões mas acabam se entendendo.

Ficha (M-2)

- Difícil, por causa da não aceitação da mãe de Clara.

Quadro 4 – TRIÂNGULO CLARA/RAFAELA/PAULINHA

Ficha (1)

- Triângulo conturbado, com muitos desentendimentos, porém Clara se irrita mais com Paulinha do que Rafaela.

Ficha (2)

- Há conflitos de ambas com Paulinha, por ela não aceitar o modo de ser de Clara e Rafaela.

Ficha (3)

- Ridículo, porque a Paulinha não tem nada a ver com a relação das duas.

Ficha (4)

- Paulinha é uma menina extremamente preconceituosa, acha que é dona da verdade, tenta tirar a todo momento Clara do sério e consegue, já Rafaela não pois ela não se deixa provocar.

Ficha (5)

- Paula é do tipo preconceituoso que gosta de humilhar os outros em público não atingindo Rafaela, porém Clara se mostra constrangida com a situação.

Ficha (6)

- Clara e Rafaela se amavam e deixavam esse fato explícito, o que não era do agrado de Paulinha.

Ficha (7)

- Paulinha não aceitava a relação de Clara e Rafaela e procurava ressaltar na frente de todos como a relação, para ela, era imoral e anormal. Clara não agüentava os desaforos e provocações, enquanto Rafaela mantinha-se mais calma.

Ficha (8)

- Paulinha é uma menina recalcada que vê na Clara e na Rafaela um ótimo alvo para ferir os outros e extravasar seu recalque.

Ficha (9)

- Paulinha passa dos limites. É uma pessoa egoísta, provocadora e fofoqueira. As reações de Clara são aceitáveis diante de tanta provocação.

Ficha (10)

- Paulinha é uma menina extremamente preconceituosa. Provoca a relação de Clara e Rafaela como modo de insegurança pessoal.

Ficha (11)
- Denota a intolerância e preconceito da sociedade, representada de forma um tanto quanto equivocada por Paulinha.

Ficha (12)
- A posição de Paulinha é totalmente preconceituosa. Clara e Rafaela não estavam erradas em se defenderem. Elas só querem ser felizes.

Ficha (13)
- Por um certo lado, a Paulinha tem um pouco de inveja pela amizade entre Clara e Rafaela. Também não tem muitos amigos.

Ficha (14)
- Paulinha é intolerante e homo/bissexual não assumida. Tem inveja da beleza e da união entre elas.

Ficha (M-1)
- Não é muito boa, pois Paulinha tinha um preconceito contra o caso de Clara/Rafaela. Paulinha não tinha a cabeça aberta para esse tipo de coisa.

Ficha (M-2)
- A Paulinha está errada em se intrometer nessa relação e a reação de Clara foi correta. Rafaela não liga, apenas acalmava a Clara.

Quadro 5 – RELAÇÃO DE RAFAELA COM A FAMÍLIA

Ficha (1)
- Independente da família.
- Os pais não se importam com sua opção sexual.

Ficha (2)

- Os pais não ligam para sua sexualidade.
- Independente da família.

Ficha (3)
- Pela Rafaela seria uma relação muito tranqüila, mas a mãe da Clara faz de tudo para ser a pior possível.

Ficha (4)
- Uma relação distante, sem aproximação. Os pais da Rafaela não ligam para ela.

Ficha (5)
- Independente, não precisa dar satisfação a ninguém, tem uma família ausente.

Ficha (6)
- A família de Rafaela se mantém distante dela, como se a mesma não existisse.

Ficha (7)
- Difícil e longe de ser aceita com facilidade.

Ficha (8)
- Relação mal definida, sem muito contato com a família.

Ficha (9)
- A família de Rafa aceita e dá a ela liberdade para fazer suas escolhas.

Ficha (10)
- A família de Rafaela preferiu esquecer da filha a aceitar a sua opção. Isso é um ato de uma sociedade atrasada e preconceituosa. E ela vira uma menina independente.

Ficha (11)
- A família de Rafaela não aparecia no vídeo, logo presume-se que era ausente e não "liberal" e isso é até citado na novela, já que, inicialmente, as meninas temiam mais a reação da família de Rafaela do que a de Clara.

Ficha (12)

- A família de Rafaela praticamente não participa de sua vida. Só a ajuda financeiramente. Isso não é muito bom, pois se Rafaela não tivesse amigos ela estaria sozinha no mundo, não teria a quem recorrer, não teria uma ajuda emocional.

Ficha (13)

- Os pais de Rafaela acham normal a vida que ela quer ter.

Ficha (14)

- Família não participa.

Ficha (M-1)

- Muito boa, pois os pais e a família de Rafaela não se metem na vida dela, eles a deixam fazer o que quiser.

Ficha (M-2)

- Rafaela não tinha nenhuma relação com a família.

Quadro 6 – RELAÇÃO DE CLARA COM A FAMÍLIA

Ficha (1)

- Tem sérios problemas por ser dependente de sua família, porém sua mãe é mais preconceituosa do que seu pai.

Ficha (2)

- Por ser menor de 18 anos, Clara ainda é dependente da família. Sempre se estressa com sua mãe por ela não aceitar a sua sexualidade.

Ficha (3)

- Uma relação muito conturbada, cheia de preconceitos por parte da mãe, que acaba tentando privar a filha de ser feliz.

Ficha (4)

- Uma relação onde Margareth interfere e manda muito mais do que o pai de Clara, por ele Clara tem toda a razão.

Ficha (5)
- Presa pela mãe, dependente.

Ficha (6)
- Clara ama a família e sofre com o preconceito da mãe, que considera a filha como doente.

Ficha (7)
- Turbulenta, tempestuosa. O preconceito e a superproteção da mãe tumultuava o relacionamento.

Ficha (8)
- Se por um lado a família (mãe) é bem repressora, por outro a Clara também, por vezes, não tem consciência que deve respeitar a mãe e suas respectivas opiniões e "disfarçar" para não provocá-la.

Ficha (9)
- A relação só não é boa pelo fato da mãe não aceitar a ver como sua filha é feliz ao lado de outra mulher.

Ficha (10)
- Uma relação onde a mãe não consegue aceitar a relação da filha com medo do que os outros vão pensar.

Ficha (11)
- Através da mãe de Clara, representa a intolerância e conservadorismo (pois Margareth sentia vergonha da filha) de parte da sociedade quanto aos homossexuais. Por outro lado, através do pai de Clara, mostra que há outra parte que já aceita a condição homossexual.

Ficha (12)

- O preconceito da mãe de Clara prejudica o relacionamento das duas. A mãe de Clara tem vergonha dela e não quer perdê-la. Seu pai consegue entender o relacionamento da filha, como todos nós deveríamos.

Ficha (13)
- A mãe de Clara vê a situação por um lado ruim, o preconceito.

Ficha (14)
- Pai a apóia. Mãe louca, preconceituosa. Clara só quer o apoio e a atenção da família.

Ficha (M-1)
- Muito ruim, pois a mãe de Clara não aceita a relação que a filha tem com Rafaela. Só o pai de Clara se mostra a favor da filha.

Ficha (M-2)
- A relação era péssima entre Clara e a mãe, pois a mãe tinha vergonha da filha. O pai respeitava a filha como era.

Formulário 2 – Leia com atenção a lista de palavras abaixo e circule quantas quiser apontando aquelas que mais têm a ver com os personagens e o par de relações abaixo:

<u>Quadro 1 – CLARA</u>

Ficha (1): bom, moderno, amor, saudável, impaciente.
Ficha (2): bom, paixão, amor, saudável, intolerante, impaciente.
Ficha (3): bom, paixão, liberal, inteligente, amor, bonito, feminino, impaciente.
Ficha (4): bom, paixão, correto, inteligente, amor, bonito, feminino.
Ficha (5): bom, paixão, amigo, inocência, inteligente, amor, bonito, feminino, impaciente.
Ficha (6): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, correto, inocência, amor, saudável, bonito, feminino.
Ficha (7): moderno, amigo, liberal, amor, impaciente.
Ficha (8): bom, equivocado, amigo, antiquado, feminino, intolerante, impaciente.

Ficha (9): bom, moderno, paixão, amigo, correto, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, bonito, feminino.

Ficha (10): equivocado, explícito, inocência, amor, bonito, impaciente.

Ficha (11): bom, equivocado, amigo, amor, feminino.

Ficha (12): bom, moderno, equivocado, paixão, amigo, paciente, liberal, inocência, inteligente, amor, bonito.

Ficha (13): bom, moderno, amigo, inteligente, saudável, feminino.

Ficha (14): bom, paixão, amigo, correto, explícito, inocência, inteligente, amor, saudável, sensual, bonito, feminino.

Ficha (M-1): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, bonito.

Ficha (M-2): bom, paixão, amigo, liberal, amor, saudável, feminino, impaciente.

Quadro 2 – RAFAELA

Ficha (1): bom, moderno, paixão, paciente, amor, saudável.

Ficha (2): bom, paixão, amor, saudável.

Ficha (3): bom, paixão, amigo, paciente, inteligente, amor, feminino.

Ficha (4): bom, paixão, boa influência, amigo, liberal, inteligente, amor.

Ficha (5): bom, moderno, amigo, correto, paciente, liberal, amor, bonito, feminino.

Ficha (6): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, correto, paciente, liberal, inocência, amor, masculino, saudável, sensual, bonito.

Ficha (7): bom, moderno, amigo, paciente, liberal, amor, saudável.

Ficha (8): bom, má influência, paciente, inteligente, amor.

Ficha (9): bom, moderno, paixão, amigo, correto, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, feminino.

Ficha (10): moderno, liberal, inteligente, amor.

Ficha (11): bom, amigo, paciente, feminino.

Ficha (12): bom, moderno, paixão, amigo, paciente, liberal, inocência, inteligente, amor, sensual, bonito.

Ficha (13): moderno, boa influência, amigo, paciente, inteligente, bonito.

Ficha (14): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, correto, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, sensual, bonito, feminino.

Ficha (M-1): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, bonito.

Ficha (M-2): bom, amigo, paciente, liberal, amor, saudável, sensual, feminino.

Quadro 3 – MARGARETH (MÃE DE CLARA)

Ficha (1): mau, equivocado, amor, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (2): equivocado, amor, intolerante.

Ficha (3): ignorante, doente, antiquado, amor, ódio, intolerante.

Ficha (4): mau, ignorante, feio, inimigo, doente, antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (5): ignorante, inimigo, antiquado, feminino, intolerante, impaciente.

Ficha (6): mau, ignorante, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (7): antiquado, intolerante.

Ficha (8): explícito, intolerante.

Ficha (9): mau, má influência, ignorante, explícito, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (10): mau, equivocado, ignorante, antiquado, ódio, intolerante.

Ficha (11): equivocado, doente, amor, intolerante, impaciente.

Ficha (12): equivocado, paixão, ignorante, inimigo, antiquado, ódio, intolerante.

Ficha (13): mau, má influência, feio, antiquado, corrupção, amor, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (14): bom, equivocado, ignorante, doente, antiquado, corrupção, intolerante.

Ficha (M-1): mau, má influência, equivocado, ignorante, inimigo, antiquado, ódio, intolerante.

Ficha (M-2): mau, equivocado, feminino, intolerante, impaciente.

Quadro 4 – Relação CLARA – RAFAELA

Ficha (1): moderno, paixão, amigo, paciente, liberal, amor, saudável, sensual.

Ficha (2): moderno, amigo, correto, inocência, amor, saudável.

Ficha (3): bom, paixão, amigo, liberal, amor, saudável.

Ficha (4): bom, moderno, amor, saudável.

Ficha (5): bom, paixão, amigo, correto, paciente, liberal, amor, saudável.

Ficha (6): moderno, paixão, amigo, correto.

Ficha (7): moderno, amigo, amor, saudável.

Ficha (8): moderno, paixão.

Ficha (9): bom, moderno, paixão, amigo, correto, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, bonito, feminino.

Ficha (10): paixão, explícito, paciente, liberal, inteligente, amor, saudável, feminino.

Ficha (11): amor.

Ficha (12): bom, moderno, paixão, amigo, liberal, inocência, amor, masculino, saudável, sensual, bonito, feminino.

Ficha (13): bom, moderno, boa influência, amigo, bonito, feminino.

Ficha (14): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, correto, paciente, inteligente, amor, saudável, bonito, feminino.

Ficha (M-1): bom, moderno, paixão, boa influência, amigo, correto, liberal, inteligente, saudável, bonito.

Ficha (M-2): bom, equivocado, feio, liberal, amor, saudável, feminino.

Quadro 5 – Relação MARGARETH – CLARA

Ficha (1): equivocado, ignorante, antiquado, amor, intolerante, impaciente.

Ficha (2): antiquado, amor, intolerante.

Ficha (3): mau, explícito, amor, intolerante, impaciente.

Ficha (4): mau, amor, intolerante, impaciente.

Ficha (5): mau, ignorante, antiquado, amor, feminino, intolerante, impaciente.

Ficha (6): mau, inimigo, intolerante.

Ficha (7): equivocado, inimigo, doente, antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (8): amor, intolerante.

Ficha (9): mau, equivocado, ignorante, feio, antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (10): mau, equivocado, explícito, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (11): doente, intolerante.

Ficha (12): equivocado, paixão, explícito, amor.

Ficha (13): mau, equivocado, feio, amigo, intolerante, impaciente.

Ficha (14): mau, equivocado, ignorante, doente, impaciente.

Ficha (M-1): mau, ignorante, feio, inimigo, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-2): (*não assinalou nenhuma palavra*)

Quadro 6 – Relação MARGARETH – RAFAELA

Ficha (1): mau, má influência, equivocado, ignorante, inimigo, ódio, impaciente.

Ficha (2): mau, má influência, intolerante.

Ficha (3): ignorante, inimigo, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (4): mau, má influência, equivocado, feio, inimigo, doente.

Ficha (5): mau, ignorante, inimigo, antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (6): mau, equivocado, ignorante, feio, inimigo, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (7): equivocado, ignorante, inimigo, doente, intolerante.

Ficha (8): ignorante, antiquado, ódio, intolerante.

Ficha (9): mau, ignorante, explícito, inimigo, doente, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (10): mau, equivocado, ignorante, explícito, inimigo, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (11): ignorante, feio, inimigo, ódio.

Ficha (12): mau, má influência, equivocado, feio, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (13): mau, feio, inimigo, feminino, intolerante, impaciente.

Ficha (14): mau, má influência, equivocado, ignorante, feio, inimigo, doente, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-1): mau, ignorante, inimigo, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-2): mau, equivocado, ignorante, feio, inimigo, intolerante, impaciente.

Quadro 7 – Relação PAULA – CLARA

Ficha (1): mau, ignorante, inimigo, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (2): ignorante, inimigo, intolerante, impaciente.

Ficha (3): mau, feio, inimigo, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (4): mau, má influência, ignorante, feio, inimigo, doente, ódio, intolerante.

Ficha (5): mau, ignorante, explícito, inimigo, doente, ódio, intolerante.

Ficha (6): mau, equivocado, ignorante, feio, inimigo, intolerante.

Ficha (7): ignorante, inimigo, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (8): explícito, ódio, intolerante.

Ficha (9): mau, má influência, equivocado, ignorante,feio, explícito, inimigo, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (10): mau, equivocado, ignorante, feio, explícito, inimigo, doente, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (11): feio, intolerante.

Ficha (12): equivocado, ignorante, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (13): má influência, equivocado, ignorante, antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (14): mau, má influência, equivocado, ignorante, feio, inimigo, doente, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-1): mau, má influência, equivocado, ignorante, feio, explícito, inimigo, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-2): mau, ignorante, feio, explícito, ódio, intolerante, impaciente.

Quadro 8 – Relação PAULA – RAFAELA

Ficha (1): mau, inimigo, ódio, intolerante.

Ficha (2): mau, intolerante.

Ficha (3): mau, inimigo, ódio, intolerante.

Ficha (4): mau, ignorante, feio, inimigo, ódio, intolerante.

Ficha (5): equivocado, feio, inimigo, antiquado, ódio.

Ficha (6): mau, ignorante, feio, paciente.

Ficha (7): ignorante, ódio, intolerante.

Ficha (8): paciente.

Ficha (9): mau, feio, paciente, antiquado, ódio.

Ficha (10): mau, equivocado, ignorante, feio, explícito, inimigo, doente, antiquado, corrupção, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (11): feio, doente, intolerante, impaciente.

Ficha (12): mau, equivocado, ignorante, feio, inimigo, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (13): antiquado, intolerante, impaciente.

Ficha (14): mau, má influência, equivocado, ignorante, feio, inimigo, doente, antiquado, ódio, intolerante, impaciente.

Ficha (M-1): mau, ignorante, inimigo, doente, antiquado, impaciente.

Ficha (M-2): mau, ignorante, feio, explícito, intolerante.

Anexo V

Cópias dos formulários de pesquisa